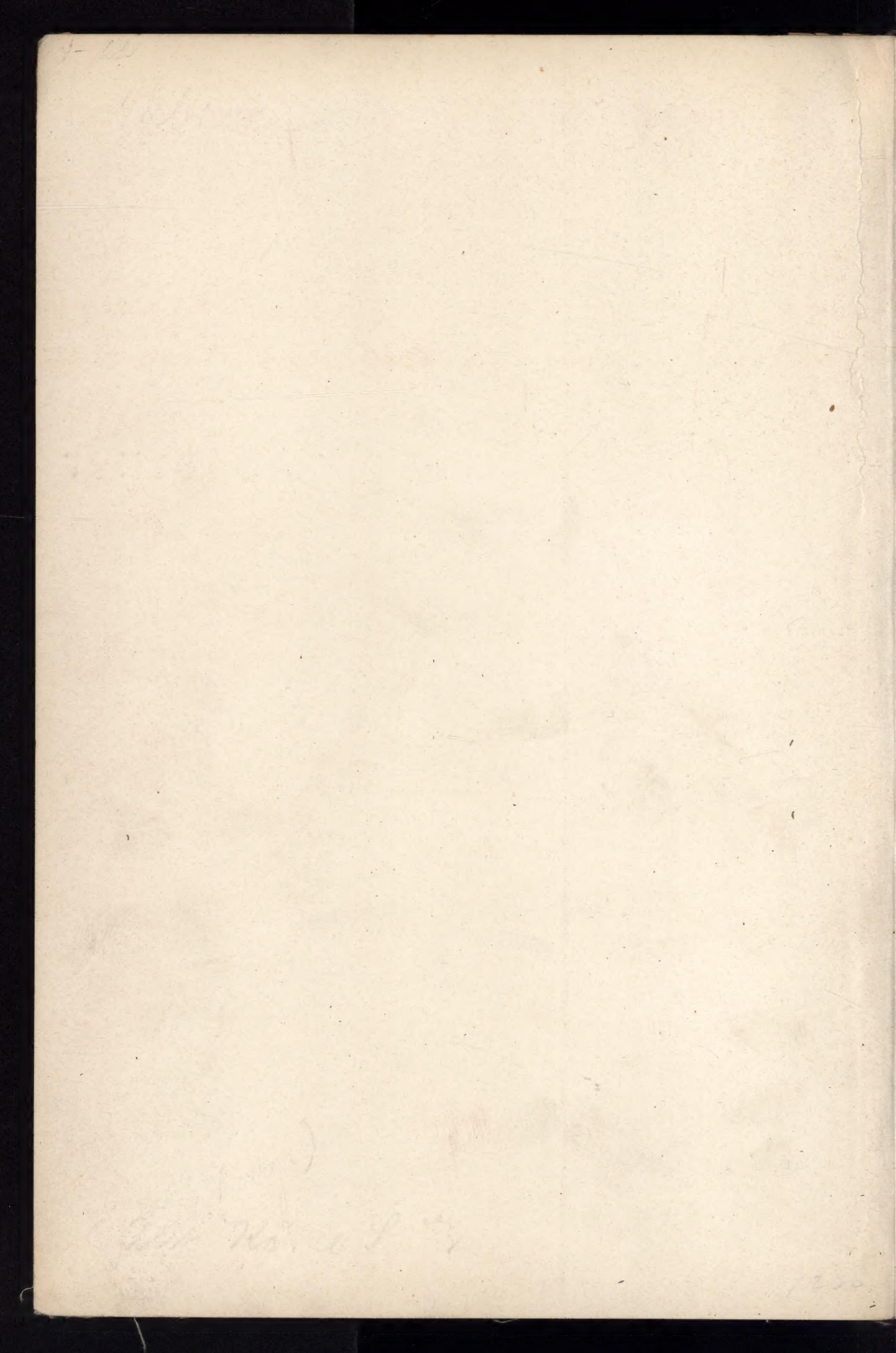
Künstler-Monographien

A. v. Werner

von

Adolf Rosenberg





Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

IX

A. von Werner

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

A. von Werner

Von

Adolf Rosenberg

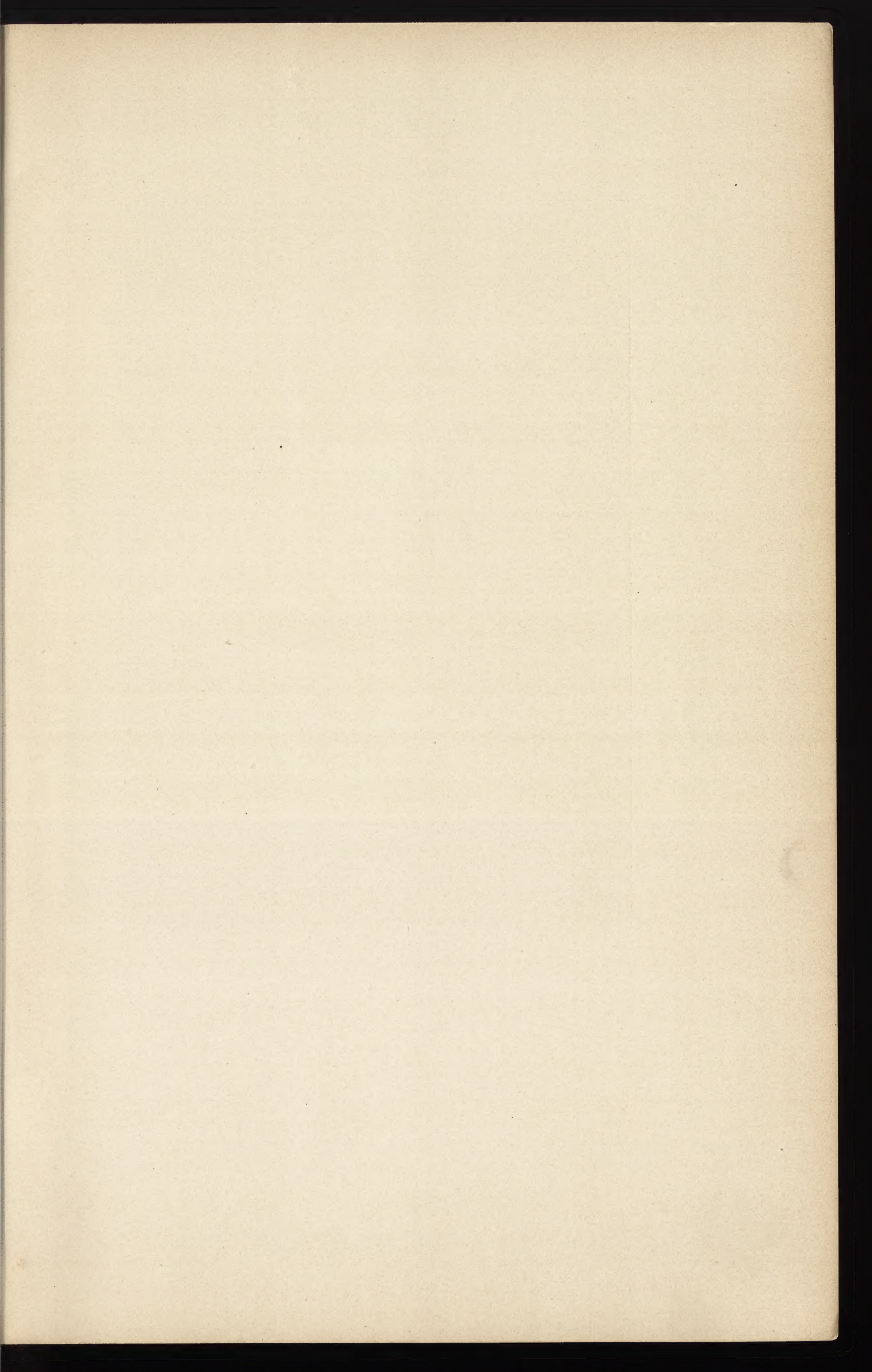
Mit 134 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

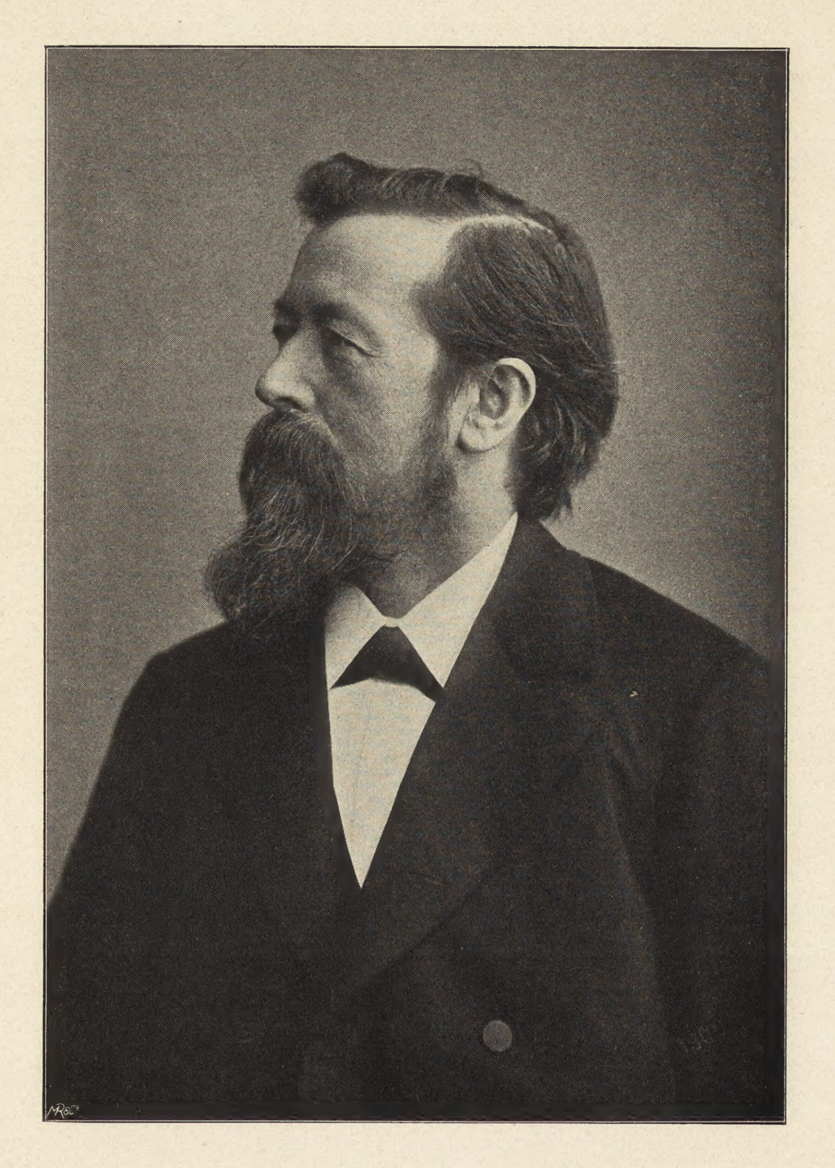
Zweite Auflage



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.





Nach einer Aufnahme der Hofphotographen Reichard & Lindner in Berlin.

Anton von Werner.

Den Höhepunkten in der geschichtlichen Entwickelung eines Staatswesens geht nicht immer ein gleicher Aufschwung der Kultur und des geistigen Lebens einer Nation parallel. Als die Römer zu einem Volke erstarkt waren, dessen Siegeslauf kein anderes der damaligen Welt aufzuhalten vermochte, stand ihre geistige Kultur auf einer niedrigen Stufe, und von dem friedlichen Walten der Künste waren Latiums Gauen fast noch völlig unberührt geblieben. Als die „preußische Wachtparade“ vor anderthalb Jahrhunderten mit drei Großmächten Europas einen harten Kampf ehrenvoll bestanden hatte, gab es noch lange schwere Wunden zu heilen, ehe der deutschen Muse in der Mark ein karges Obdach gewährt werden konnte. Es wurde allmählich anders und besser. Zu einer vollen Zusammenfassung, zu einer begeisterten Erhebung aller künstlerischen Kräfte konnte es aber bei der politischen Zerrissenheit Deutschlands nicht kommen. Es entstanden vielmehr entgegengesetzte Pole in den Kunstmetropolen des Nordens und Südens, und es gab wieder eine Zeit, wo sich in Düsseldorf, Berlin und München diese Gegensätze scharf zuspitzten. Endlich ward es Frühling in Deutschland, ein anderer freilich, als der Völkerfrühling, von dem das Geschlecht der Männer von 1848 geträumt hatte. Wie Sturmesbrausen ging es durch das Land, und was keine diplomatischen Verhandlungen erreicht hätten, bewirkte mit einem Schlage das Aufflammen des lange verhaltenen Hasses gegen den Friedensbrecher jenseits des Rheines. Als dann nach einem halben Jahre blutigen Ringens als schönster Siegespreis die politische Einigung aller deutschen Stämme unter dem Schutze des ehrwürdigen Hohenzollernkaisers errungen war, als nach dem Waffenlärm die Musen, die Künste des Friedens, wieder zum Worte kamen, da erhoffte alle Welt von dem nationalen Aufschwung auch den der musischen und bildenden Künste zu ungeahnter Herrlichkeit. Und heute, ein Menschenalter nach einer beispiellosen Entfaltung aller Kräfte der Nation, stehen wir unbefriedigt und mißmutig da. Nur wenige Jahre hat die Begeisterung angehalten, die die Künste über das Maß des Alltäglichen emporgehoben hatte. Mehr und mehr verloren sich die Spuren jener Begeisterung, und die Entwickelung der Künste knüpfte wieder da an, wo sie vor Beginn des Krieges stehen geblieben war. Was die bildende Kunst im besonderen betrifft, so verlor sie sogar mehr und mehr den Zusammenhang mit dem vaterländischen Boden. Immer williger gab sie sich fremdländischen Einflüssen, die ihre Individualität, ihre Physiognomie entstellten, hin, und gegenwärtig bildet die deutsche Malerei in ihrer Zerfahrenheit, in ihrer unselbständigen Nachäfferei ausländischer Modethorheiten eine der am wenigsten erfreulichen Erscheinungen unseres Kulturlebens.

Nur ein Zweig der Malerei, der unmittelbar aus den Ereignissen der großen Jahre 1870 und 1871 erwachsen war, die Schlachten- und Militärmalerei, hat lange Zeit in Blüte gestanden und damit wenigstens den Wiederschein des nationalen Aufschwungs lebendig erhalten. Hüben wie drüben! Denn auch die Besiegten fanden in der malerischen Verherrlichung der Heldenthaten der Ihrigen einigen Trost für das Vergebliche ihrer riesenhaften Anstrengungen. Eine Gruppe französischer Maler, die zum Teil selbst den Krieg mitgemacht hatten, schmeichelte in der Schilderung solcher Heldenthaten der Eitelkeit, der Ruhmsucht und dem Rachebedürfnis ihrer Nation, und es kann nicht geleugnet werden, daß einige von ihnen mehr Genie, mehr malerisches Ungestüm entfalteten als ihre deutschen Rivalen. Mit diesen Vorzügen war leider nicht eine gleiche Wahrheitsliebe verbunden, und deshalb muß man ihren Bildern das Recht, als historische Urkunden gelten zu können, absprechen. Ein tragisches Verhängnis hat den genialsten dieser Künstler, Alphonse de Neuville, in der Blüte seiner Jahre aus dem Leben gerissen, und der nächst ihm bedeutendste, Eduard Detaille, hat sich in letzter Zeit so sehr in die Irrwege eines blinden Chauvinismus verlaufen, daß man die Kriegsmalerei in Frankreich, soweit sie an die Ereignisse von 1870 und 1871 anknüpft, als erloschen betrachten kann.

Abb. 1. Illustration zu Scheffels „Juniperus“.
(Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.)

Auch in Deutschland hat die Kriegsmalerei schwere Verluste erlitten. Camphausen, Franz Adam und Bleibtreu sind aus dem Leben geschieden. Andere haben der Last des Alters ihren Tribut zollen müssen. Freilich ist ein junges rüstiges Geschlecht von Kriegs- und Militärmalern herangewachsen, die auch gern Episoden aus dem großen Kriege schildern. Aber trotz der oft staunenswerten Lebendigkeit ihrer Schilderungen in Komposition und Kolorit fehlt ihnen die Beglaubigung, die allein der Augenzeuge beibringen kann: sie sind nicht mit dabei gewesen, sie arbeiten nach Erzählungen und militärischen Berichten, und damit mangelt auch ihren Schlachtenbildern der urkundliche Wert im strengsten Sinne des Wortes.

Nur einer aus der älteren Generation ragt noch schaffenskräftig und schaffensfreudig in unsere Zeit hinein, ein Mann, der nicht bloß an der Wiege des Deutschen Kaiserreichs in Versailles gestanden hat, sondern auch der Augenzeuge aller denkwürdigen Ereignisse und Ceremonien gewesen ist, die Merksteine in der Geschichte des Deutschen Reichs bis auf die Gegenwart waren. Kein Maler seiner Zeit hat diesen Vorzug, dieses Vorrecht gehabt, keiner auch das Glück, daß ihm so

Abb. 2. Illustration zu Scheffels „Juniperus“.
(Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.)

viele Männer, die im Laufe eines Vierteljahrhunderts als Regenten, als Militärs, als Staatsmänner, Diplomaten und Politiker eine Rolle gespielt haben, die Gunst einer und mehrerer Porträtsitzungen gewährt haben, wie Anton von Werner. Der Künstler ist nicht bloß unermüdlich in seinem Schaffen, sondern ebenso in Wort und Schrift gewandt, und als einer kampfesfrohen Natur hat es ihm niemals an Neidern, Feinden und Verkleinerern seines Ruhms gefehlt. Man hat von ihm gesagt, daß ihm Fürstengunst die Wege geebnet habe, daß er sein Lebenlang von seltenem Glücke begünstigt worden sei und daß daneben seine persönlichen künstlerischen Verdienste geringer anzuschlagen seien. Die nachfolgenden Blätter werden zeigen, daß seine Arbeitsamkeit, sein unablässiger Fleiß und seine unbestechliche Wahrheitsliebe den Grundstein seines Glücks gelegt und es auch erhalten haben, und diese Wahrheitsliebe, der Grundzug seines Wesens und seiner Kunst, hat seine Schöpfungen zu einer wahrhaft monumentalen Geschichtschronik gemacht, deren unvergänglichen Wert erst spätere Geschlechter in vollem Umfange erkennen werden.

* * *



Abb. 3. Zu Scheffels „Gaudeamus“.
(Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.)

Anton Alexander von Werner wurde am 9. Mai 1843 in Frankfurt a. O. geboren. Seine künstlerische Begabung offenbarte sich so frühzeitig, daß er bereits in seinem siebzehnten Jahre (April 1860) die Berliner Kunstakademie beziehen konnte. Sie befand sich damals freilich, sowohl was das Lehrerpersonal als die Lehrmittel betraf, in einer Verfassung, daß ein kühn vorwärts strebender Kunstjünger nichts weniger als rasche Förderung fand. Anton von Werner hielt es auch nur zwei Jahre lang in Berlin aus. 1862 ging er nach Karlsruhe, wo sich unter dem Schutze des kunstsinnigen Großherzogpaares ein fröhliches und frisches Kunstleben entfaltet hatte, namentlich durch die Berufung Karl Friedrich Lessings, des Großmeisters der Düsseldorfer Geschichtsmalerei, und seines Düsseldorfer Kunstgenossen, des genialen Humoristen und Ornamentzeichners Adolph

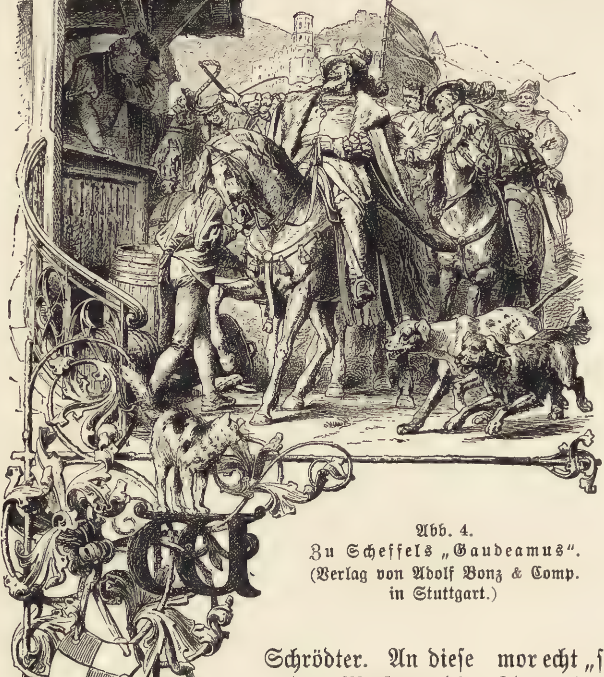


Abb. 4.
Zu Scheffels „Gaudeamus“.
(Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.)

Schrödter. An diese beiden Meister, die bald einen entscheidenden Einfluß auf seine eigene Kunstrichtung und Kunstübung gewannen, schloß sich Anton von Werner mit Begeisterung an, besonders eng an Adolph Schrödter, mit dem ihn auch heimatliche Bande verknüpften, da Schrödter aus Schwedt a. O. stammte. In seinem Hause wurde der junge Künstler bald ein lieber Gast, und aus diesem Hause führte später der zum Meister Gewordene die Gattin heim. Das Beispiel Lessings führte ihn der Historienmalerei zu und zugleich denselben Stoffgebieten, die Lessing unter dem größten Beifall seiner Zeitgenossen kultiviert hatte. Anton von Werners erstes, in Karlsruhe gemaltes Historienbild „Luther vor Cajetan“ (1865) ist ein Nachklang Lessingscher Geschichtsmalerei, ebenso die späteren Bilder „Konradin im Gefängnis“ (1866) und „Erzbischof Hanno von Köln entführt Heinrich IV“ (1867). Sie sind zugleich der letzte Nachhall Altdüsseldorfer Romantik, die damals bereits im Absterben begriffen war und zu der auch Werners innerstes Wesen im Widerspruch stand. Sein koloristisches Empfinden und Können war schon weit über die Düsseldorfer Art hinausgediehen, und seine humoristische Ader floß bereits so reichlich, daß er sich von falschem Pathos und übermäßiger Sentimentalität gleich weit entfernte. Das Malen war ihm die Hauptsache, d. h. das Malen im modern-koloristischen Sinne. Aber seine ersten durchschlagenden Erfolge erzielte er nicht als Maler, sondern als Zeichner und Illustrator. Nach dieser Richtung hin hatte Adolph Schrödters Thätigkeit, die sich in den letzten Jahren seines Lebens zumeist auf die Arabesken- und Ornamentzeichnung konzentrierte, ihm die Wege gewiesen.

In Karlsruhe lebte damals ein deutscher Dichter, der mit seinem ingrimmigen Humor echt „schwäbische Hiebe“ gegen die falschen Ideale der an das Mittelalter anknüpfenden Pseudoromantik geführt hatte. Weit über seine schwäbische Heimat war Joseph Victor von Scheffel mit seinen Dichtungen in Versen und Prosa um jene Zeit noch nicht hinausgedrungen. Er lebte und webte im Mittelalter; aber er hatte aus seinen Urkundenforschungen erkannt, daß es schon in den Zeiten der ersten Mönche, die über die Alpen nach Deutschland gewandert kamen, bei den Kreuzfahrern und den Hauptträgern aller Romantik, den fahrenden Rittern, Leute gegeben hatte, die Spaß übten und auch Spaß verstanden. In Anton von Werner fand er einen verständnis- und begeisterungsvollen Künstler, der seinen Gebilden auch die leibhaftige Gestalt gab, die dem inneren Auge des Dichters vorgeschwebt hatte. Mit „Frau Aventiure“ (1863) begann Anton von Werner seine Thätigkeit als Illustrator Scheffelscher Dichtungen. 1866 folgten die Zeichnungen zu der Kreuzfahrergeschichte „Juniperus“ (s. Abb. 1 und 2), und schon ein Jahr darauf waren die von feucht-fröhlichem Humor getränkten Illustrationen zu der Liedersammlung „Gaudeamus!“ fertig (s. Abb. 3 und 4). In der Komposition der figurenreichen Darstellungen herrscht noch die alte Düsseldorfer Regel vor. Die Umrahmung mit Blumengewinden,

Bandverschlingungen, Stabwerk u. dergl. m. trägt dagegen ganz das Gepräge des „Meisters mit dem Pfropfenzieher," und es ist nur ein Zeichen schuldigen Dankes, daß Anton von Werner auf der Anfangsvignette zu den „Liedern des Rodensteiners" unten in dem bekannten Wahrzeichen der Wirtshäuser an der Landstraße auch das Zeichen angebracht hat, mit dem Adolph Schrödter seine Bilder, Zeichnungen und Radierungen als sein geistiges Eigentum zu stempeln pflegte. Auch in der spitzen, mageren, zaghaften Zeichnung und Modellierung steht Anton von Werner noch ganz unter dem Einfluß der Düsseldorfer. Aber sein Humor durchbricht doch allerorten die engen Schranken der zeichnerischen Darstellung, und wie mächtig dieser Humor noch nach einem Jahrzehnt auf einen Mann gewirkt hat, der selbst zu den größten Humoristen Deutschlands gehörte, veranschaulicht uns eine Zeichnung, die uns diesen Mann in einem Augenblick ruhigen Genusses darstellt, wie er vergnügten Sinnes, unbekümmert um Franzosen und Russen, das köstliche Buch mit den lustigen Bildern durchblättert (s. Abb. 5).

Während dieser Illustrationsarbeiten vernachlässigte der Künstler seine koloristische Ausbildung keineswegs. Zu den damaligen Koryphäen der Malerei in Karlsruhe gehörte auch Hans Canon, ein österreichischer Offizier, der erst spät zur Kunst gekommen war, aber bald durch sein glänzendes Kolorit und sein Kompositionstalent, die er beide von Tizian,

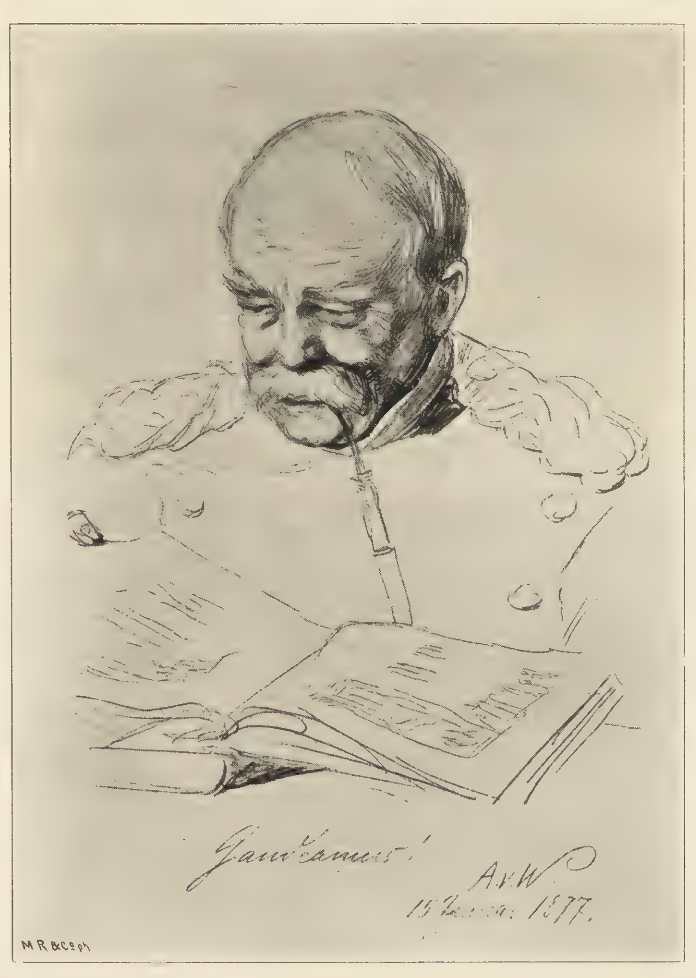


Abb. 5. Fürst Bismarck bei der Durchsicht von Scheffels „Gaudeamus" (1877).
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Rubens und van Dyck gelernt hatte, zu hoher Achtung gelangte. Ohne eine eigentliche Lehrthätigkeit auszuüben, versammelte er junge Künstler in seiner Werkstatt, denen er gern mitteilte, was er konnte. Zu ihnen gehörte auch Werner, der seine Dankbarkeit für das Empfangene durch ein Porträt Canons (s. Abb. 6) bezeugt hat. Als dann das Jahr 1867 mit der großen Pariser Weltausstellung kam, dem letzten Kraftaufwande des morsch gewordenen Kaiserreichs, folgte auch Werner, wie viele seiner Kunstgenossen, den Lockungen der Wunder, die von der Seine verheißen worden waren. Die Mittel dazu gewährte ihm der 1866 in Berlin errungene Preis der Michael Beer-Stiftung, mit dessen Hilfe er später auch die Kosten des Aufenthalts in Italien bestritt. Wenn er von einem längeren Aufenthalte in Paris etwas für seine Kunst mitgebracht hat, so kann es nur eine Steigerung seines koloristischen Gefühls gewesen sein. Seine Nationalität hat durch diesen ersten Besuch von Paris ebensowenig eingebüßt wie durch seine späteren, seit den siebziger Jahren oft wiederholten. Die Eindrücke, die er in Paris empfangen hatte, wurden auch sehr bald verwischt, als er 1868 die Reise nach Italien antrat. Nachdem er noch die Illustrationen zu Scheffels „Bergpsalmen“ ausgeführt, hatte er den Auftrag erhalten, auch das populärste Werk des Dichters, den „Trompeter von Säkkingen“, mit den Gebilden seiner Phantasie zu begleiten und noch lebensvoller zu gestalten. Er nahm diesen Auftrag mit auf den Weg, da er glaubte, ihn nicht besser ausführen zu können, als in der gehobenen Stimmung, die jedem, der zum erstenmal den Boden Italiens betritt, dieses unbeschreibliche Glücksgefühl einflößt. Und besonders in Rom, wo Werner seinen Wohnsitz nahm und mitten unter gewaltigen Eindrücken die Illustrationen zum „Trompeter von Säckingen“ zeichnete, dessen Schicksale ebenfalls in Rom zu einer entscheidenden Wendung führen. So war es auch mit dem jungen Maler, der mit einem Male seinen Blick weit auf das Große geöffnet sah. In den in Rom angefertigten Zeichnungen tritt er uns als ein völlig anderer entgegen als in seinen nur wenig Jahre zurückliegenden Erstlingswerken. Die Unfreiheit, die Abhängigkeit von fremden Vorbildern sind völlig überwunden. Seine Illustrationen sind nicht mehr Randzeichnungen, Vignetten, die sich dem Texte bescheiden unterordnen. Selbständig tritt der Künstler neben den Dichter, und manch' eine Illustration weitet sich zu einem Genre- und Landschaftsbilde aus, das auch ohne die Beihilfe des dichterischen Wortes zum Herzen des Beschauers spricht (s. Abb. 7). Dort aber, wo die Illustration noch durch eine architektonisch-plastische Umrahmung gebunden wird, ist der mächtige Geist der römischen Renaissance zum Durchbruch gekommen. In einer Zeit, wo es noch keine Vorbildersammlungen zu Komponierübungen gab, konnte Werner bereits aus den in Rom empfangenen Anregungen ein so prächtiges Stück von Renaissanceromantik erfinden, wie es Abb. 8 zeigt. Freilich hat der Schalk, der ihm damals im Nacken saß, sich den Scherz nicht versagen können, den Ernst des architektonischen Gefüges durch zwei Liebesgötter zu unterbrechen, die, ihre steinerne Rolle vergessend, ihre Teilnahme an der anmutigen Trompetenbläserin Margareta in entgegengesetzter Weise kundgeben. In anderen architektonisch-plastischen Einfassungen herrscht der römische Barockstil, stets aber mit einer Verlebendigung der tragenden Glieder, wie z. B. auf dem Prachtstück der ganzen Reihe von Illustrationen, zu dem die Verse:

> Und sie flog in seine Arme,
> Und sie hing an seinen Lippen,
> Und es flammte drauf der erste
> Schwere süße Kuß der Liebe

das Motiv gegeben haben. Während Werner Kirchhofer und Margareta auf einer Bank unter verschwiegenem Laubdach in süßes Selbstvergessen versunken sind, sind die beiden Panshermen vor den Pfeilern der Umrahmung lächelnde Zeugen ihrer Seligkeit. Der eine hebt den Vorhang neugierig von dem lieblichen Bilde, und der andere winkt die Amoretten herbei, die oben in der Mitte des durchbrochenen Giebels emsig bemüht sind, den Vorhang noch mehr hinaufzuziehen. Von der Terrasse, auf der Kirchhofer und seine Liebste die ersten Küsse tauschten, hat man einen Blick in die Ferne, etwa wie von der Terrasse des Monte Pincio rückwärts auf die Villa Borghese und ihre Umgebung. Sie mag dem Künstler wohl auch vorgeschwebt haben, wenngleich die Zeichnung die Aufschrift „Sorrento, Villa Rispoli, August 1869“ trägt. Das nachmittägliche



Abb. 6. Bildnisstudie des Malers Canon.

Leben auf dem Monte Pincio, der immer noch der beliebteste Spaziergang der römischen Welt ist, bot ihm später auch das Motiv zu einem Ölgemälde, auf welchem die roten Röcke der Zöglinge des Collegio Germano eine farbige Note in das Schwarz anderer Priesterröcke und das dunkle Grün der Steineichen und Pinien bringen. In Rom trat Anton von Werner auch in näheren Verkehr mit den französischen Künstlern, als es ihm in Paris möglich gewesen war, insbesondere zu dem genialen Henri Regnault, mit dem er das fröhliche Cervarafest der deutschen Künstler feierte. Anderthalb Jahre später sollte er in tragischer Weise an diesen Genossen römischer Freuden wieder erinnert werden, der bei dem letzten Ausfalle der Pariser Besatzung am 19. Januar 1871 sein junges Leben einbüßte.

Werners Ruf als Illustrator war inzwischen so hoch gestiegen, daß er Aufträge über Aufträge erhielt. Außer den Dichtungen Scheffels hat er noch Hugdietrichs Brautfahrt von Wilhelm Hertz, Herders Cid und Schillers „Räuber“ und „Jungfrau von Orleans“ für die Grotesche Schillerausgabe in jener Karlsruher Zeit illustriert. In allen Zeitaltern fand er sich zurecht. Er besaß eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Kenntnis der historischen Trachten; aber ohne sich in archäologischen Kleinkram zu verlieren, brachte er immer das malerische Princip zu voller Geltung. Neben diesen Illustrationen hat Anton von Werner in jener schaffensfrohen Zeit auch einige Genrebilder gemalt: Klosterleben, das Quartett, die vertrauliche Unterhaltung, der Freier, Don Quixote bei den Ziegenhirten (noch eine Erinnerung an Altdüsseldorf und Adolph Schrödter), Irregang (nach einer Scheffelschen Dichtung) und Götz von Berlichingen vor dem Rate in Heilbronn, wozu der energische Charakterkopf, den unsere Abb. 9 wiedergibt, als Studie gedient hat, und gerade diese Genrebilder fanden bei den Zeitgenossen stärkeren Beifall, als seine Versuche auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei.



Abb. 7. Aus Scheffels „Trompeter von Säckingen“.
(Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.)



Abb. 8. Aus Scheffels „Trompeter von Säckingen“.
(Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.)

Auch in späteren Jahren hat Anton von Werner noch gelegentlich Zeichnungen für die Illustration von Dichtungen, Geschichts- und Reisewerken, Zeitschriften u. dergl. m. geliefert, und dabei ist er auch noch einmal auf Scheffel zurückgekommen, dessen „Ekkehard“ ihm die Schilderung jenes Moments eingab, wo Frau Hadwig auf den Südabhang des Hohentwiels hinausgezogen ist, um Heerschau über ihre „sturmgewaltige Schar“ abzuhalten, und plötzlich tief unten im Thal der Zug der Mönche von St. Gallen sichtbar wird (s. Abb. 10). Im wesentlichen war aber Anton von Werners Thätigkeit als Illustrator lyrischer und romantischer Dichtungen mit der Karlsruher Zeit abgeschlossen. Als Alldeutschland unter die Waffen trat und von Sieg zu Sieg tief in das Herz des feindlichen Nachbarlandes drang, da erwachten auch in unserem Künstler neue Kräfte, die ihm bald die Bahn zu dem Felde seiner eigentlichen Begabung brachen, zu dem Maler der lebendigen Gegenwart und Wirklichkeit, zu dem Schilderer großer kriegerischer Ereignisse, dem Porträtisten der Männer, die in dem Riesenkampfe in erster Reihe standen, zu dem Geschichtsmaler großen Stils. Mit einer Empfehlung der Frau Großherzogin von Baden an ihren Bruder, den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, versehen, machte sich der Künstler auf den Weg nach Versailles, und die Aufnahme, die er dort, namentlich bei dem hohen Herrn, an den er empfohlen war, fand, wurde für seine ganze künstlerische Zukunft, für die weitere Gestaltung seines ganzen Lebens entscheidend.

* * *

Anton von Werner hat uns selbst seine Reise nach Versailles und seinen dortigen Aufenthalt, freilich in schlichten Worten, die von seiner Person kein Aufhebens machen, geschildert.*) Und doch hat er in den wenigen Wochen, die er in Versailles zugebracht, ein gewaltiges Stück Arbeit geleistet, ein ganzes Stadium künstlerischer Entwickelung durchgemacht. Einen Teil des Weges von Straßburg nach Versailles konnte er noch mit der Eisenbahn zurücklegen. Dann mußte er sich, um überhaupt nur vorwärts zu kommen, einer Proviantkolonne anschließen,



Abb. 9. Studie nach einem Karlsruher Bürger (1863).

*) In dem Werke: Krieg und Sieg 1870—71. Ein Gedenkbuch herausgegeben von Dr. J. von Pflugk-Harttung, kgl. Archivar (Berlin 1895).

die, da die Wege durch tagelange Regengüsse aufgeweicht und außerdem oft durch Geschütz- und Munitionstransporte versperrt waren, gestaltete, so z. B. den Transport von großen Belagerungsgeschützen „auf dem Wege nach Paris“ (1873 gemalt, s. Abb. 11), wobei



Abb. 10. Ankunft der St. Gallener Mönche auf dem Hohentwiel (Scheffels „Ekkehard“).
Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner-Mappe.

bis Orly drei oder vier Tage brauchte. Der Künstler hatte diese Unbequemlichkeiten aber keineswegs zu bereuen. Schon unterwegs fand er für sein Skizzenbuch dankbare Motive genug, die er später zu Bildern aus- sich auch seine starke Begabung für landschaftliche Stimmung von ihrer glänzendsten Seite zeigte. Auch das Leben war während dieser abenteuerlichen Fahrt erträglicher, als der Künstler bei den traurigen Witterungs-

verhältnissen erwartet hatte. „In vielen Ortschaften, durch die wir kamen," so erzählt er, „waren nicht alle Bewohner geflohen, für Geld war auch noch Verpflegung zu haben, und die Quartiere, welche wir abends bezogen, zeigten sich noch vollkommen unangetastet: Gemälde, Gardinen und Nippes in den eleganten Salons die vielberufenen Pendules in Bronze oder Porzellan auf den Kaminen; nur Feuerung und Beleuchtung war schwer zu beschaffen. Sobald der Wagenpark aufgefahren und die huflosen Pferde in die Schmiede gebracht waren, suchte man es sich im Quartier so behaglich



Abb. 11. Artillerie auf dem Wege nach Paris. Nach einer Ölskizze.

wie möglich zu machen. Tannzapfen und trockene Zweige wurden gesammelt, irgendwo noch ein Stück Zaun oder dergl. gefunden, um ein Feuer im Kamin zu entzünden, und



Abb. 12. Im Etappenquartier vor Paris 1870. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

dann, während die Erbswurstsuppe brodelte, setzten sich musik= und sangeskundige Mannschaften, an denen es nie fehlte, ans Klavier und ließen deutsche Weisen erklingen, allbekannte Volks= und Soldatenlieder, aber auch Schumannsche und Schubertsche Weisen." Eine der hier geschilderten Scenen hat der Künstler auf einem, erst 1894 vollendeten Bilde „Im Etappenquartier von Versailles"

(s. Abb. 12) mit köstlichem Humor, mit echt preußischem Schneid dargestellt. Ein hochgewachsener, stattlicher Ulanenunteroffizier singt, während ihn ein Kamerad auf dem kostbaren Erardschen Flügel begleitet, Schu=

bert-Heines Lied „Das Meer erglänzte weit hinaus" mit so berückender Stimme, daß selbst die Frau des Concierge und ihr Töchterlein die Scheu vor den „maudits Prussiens" überwinden und — die eine mit aufgeheiterter Miene, das andere in gedankenvoller Selbstvergessenheit — den prächtig dahinströmenden Klängen lauschen. Weniger musikalisch gestimmt ist der mit dem Anfachen des Kaminfeuers beschäftigte Bursche, dessen mit Nägeln beschlagene Kommißstiefel den schärfsten Kontrast zu dem kostbaren Salonteppich bilden. —



Abb. 13. General von Moltke. Nach einer in Versailles angefertigten Zeichnung. (Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Als der Künstler endlich nach einer nochmaligen beschwerlichen Fahrt auf einem offenen Bauernwagen bei strömendem Regen in Versailles eintraf, war der große Apparat der deutschen Heeresleitung und des diplomatischen Dienstes vollzählig zu gemeinschaftlichem Wirken bereit. Am 5. Oktober war König Wilhelm mit dem Großen Hauptquartier, dem Großen Generalstabe und dem Auswärtigen Amt in Versailles eingerückt, und nun entwickelte sich jenes geschäftige Treiben, das schließlich zu dem größten militärischen Erfolge des Krieges, zur Bezwingung des für uneinnehmbar gehaltenen „Centrums der Civilisation", führte. Dem jungen Künstler gelang es schnell, dank seiner gewinnenden Persönlichkeit und den mannigfachen Gaben seines Geistes, zu denen auch ein nicht geringes musikalisches Talent als Cellospieler gehörte, Schwierigkeiten, die ihm in den Weg traten, zu überwinden, und es glückte ihm

auch, selbst die berühmte Schweigsamkeit des großen Moltke in freundliches Wohlwollen umzuwandeln, dem es auch nicht an Gesprächigkeit fehlte. Ihn und die Herren des Großen Generalstabes sich für seine künstlerischen Zwecke willfährig zu machen, war nämlich eine Hauptaufgabe des Künstlers, weil er vom Schleswig-Holsteinischen Kunstverein in Kiel den Auftrag erhalten hatte, General von Moltke mit seinem Stabe vor Paris zu malen. Dazu bedurfte er zunächst eingehender Porträtstudien, und obwohl sich die Herren vom Großen Generalstabe im allgemeinen sehr zurückhaltend zeigten, gelang ihm doch die Hauptsache: das Bildnis Moltkes, das er am 19. November in Versailles zum erstenmal nach der Natur zeichnete und sofort in den großen, fast monumentalen und doch so frauenhaft zarten Zügen richtig erfaßte (s. Abb. 13). „Klassische Züge, wie wir sie an den Büsten Cäsars und Scipios kennen, aber nicht hart und marmorn, sondern weich und zart, mit rosig weiblichem Teint, dazu die hellblonde Perücke und die preußische Generalsuniform zu der schlanken, hohen, damals noch ungebeugten Gestalt gaben eine merkwürdige Gemeinschaft von klassischem Wesen und moderner Realität.“ Mit diesen Worten hat der Künstler selbst sein erstes Moltkebild erläuternd begleitet. Er hat den greisen Marschall, dem eine freundliche Fügung des Schicksals die Schwungkraft des Geistes und des Körpers bis in das höchste Greisenalter



Abb. 14. Generalfeldmarschall Graf Moltke im Jahre 1882.
Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner-Mappe.



Abb. 15. Moltke in seinem Arbeitszimmer in Versailles.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

hinein erhielt, in späteren Jahren noch mehreremal porträtiert, zuletzt auf dem Totenbette 1891; aber er hat niemals Ursache gehabt, die Grundlinien, die er in der Versailler Zeichnung von 1870 mit scharfem Auge erfaßt und mit sicherer Hand festgehalten hatte, nachträglich korrigieren zu müssen. Das erkennt man z. B. aus einer Porträtzeichnung von 1882, die wir zur Kontrolle der Versailler Zeichnung gegenüberstellen (s. Abb. 14).

Dem Schlachtenmaler Georg Bleibtreu, ebenfalls einem Schützlinge des preußischen Kronprinzen, der mit diesem schon mehrere Wochen vor Anton von Werner in Versailles angekommen war, war von dem Inspektor der Versailler Gemäldegalerie im südlichen Seitenflügel des Schlosses ein kleines Atelier eingeräumt worden, und hier fand auch unser Künstler einen Platz, um die Skizzen für die ihm aufgetragenen Bilder, zunächst also für „Moltke vor Paris" und einiges andere, ausführen zu können. Hier besuchte ihn General von Moltke mehreremal und lud ihn auch zum Frühstück oder zum Mittagsessen ein, und dabei entstand die Skizze zu dem 1872 ausgeführten Bilde „Moltke in seinem Arbeitszimmer in Versailles" (s. Abb. 15), das bei seiner ersten Ausstellung durch die Feinheit in der Charakteristik des Mannes und durch die staunenswerte Sorgfalt in der Durchführung des ganzen Raumes und seiner

Ausstattung dem Künstler den Namen eines Kabinettsmalers ersten Ranges eintrug und noch heute, abgesehen von seiner Bedeutung als einer historischen Urkunde, einen unbeschreiblichen Reiz übt, der den Beschauer zu eingehender Betrachtung aller Einzelheiten zwingt. Durch seinen Aufenthalt in Paris hatte sich Anton von Werner einen genügenden Grad von Kunstkennerschaft erworben, um den künstlerischen Schmuck des traulichen Salons, worin General von Moltke in stiller Abgeschlossenheit mit niemals irren-



Abb. 16. Kriegsrat (eigentlich Generalsvortrag) in Versailles. (Verlag von Paul Bette in Berlin.)

dem Blick seine Entschlüsse faßte und in die That übersetzte, vollauf würdigen zu können. Die Wände sind mit einem reich mit Bildwerk geschmückten Holzgetäfel verkleidet, das hier und da die Thüren zu Wandschränken bildet. Aus den großen Feldern treten Apostel und heilige Bischöfe in starkem Relief hervor. Sie, die ganze reiche Ornamentik, den von der Holzdecke herabhängenden Bronzekronleuchter, das Mobiliar und alles übrige hat Anton von Werner mit der peinlichen Genauigkeit eines Kleinmalers wiedergegeben; aber diesen ganzen Kleinkram beherrscht die schlanke Gestalt im Lehnsessel, das leicht rosig angehauchte Antlitz, dessen Züge eben den Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit wiederspiegeln, die das Schriftstück in den feinen Händen des Schlachtenleiters erfordert.

In der Weise, wie es der Künstler in diesem Bilde geschildert hat, sind die Entschließungen damals in Versailles gefaßt worden. Sie bedurften aber immer der Bestätigung des Königs Wilhelm, dem General von Moltke den aufklärenden Vortrag hielt. Diese im stillen sich abspielende Thätigkeit konnte natürlich keine Anregung zu künstlerischer Darstellung geben. Anton von Werner klagt selbst darüber, daß er „nicht einmal für ein Bild, welches den Großen Generalstab oder wenigstens seine Hauptvertreter in eigentlich generalstäblicher Thätigkeit, beratend, debattierend oder dergleichen vorführen könnte, stofflichen Untergrund“ gefunden habe. Als er zehn Jahre später, zur Illustration eines Gedichtes von Fedor von Köppen, eine solche Beratung und zwar unter dem Titel „Kriegsrat in Versailles“ (s. Abb. 16) darzustellen versuchte, erfuhr er, wohl zum erstenmal in seiner überaus gewissenhaften, künstlerischen Thätigkeit, eine „energische Verwahrung“ von dem sonst so milden und mit strengem Urteil zurückhaltenden Feldmarschall, der sich hier wohl in einer Sache, die gerade sein eigenes und alleiniges Werk betraf, verletzt fühlte. „Ein derartiger Kriegsrat hätte überhaupt während des ganzen Feldzuges nicht stattgefunden, weil eine solche Verlegenheit niemals an die deutsche Heeresleitung herangetreten wäre.“ Vom Kriegsminister (der auf der Zeichnung im Vordergrunde steht) meinte er übrigens, daß er nach Berlin in sein Ministerium, aber nicht nach Versailles und ins Gefolge des Königs gehöre.

In Wirklichkeit scheint der Generalfeldmarschall nur an dem Namen „Kriegsrat“ Anstoß genommen zu haben, während der Gegenstand der Zeichnung des Künstlers durch diese Kritik nicht getroffen wird. Ein solcher „Kriegsrat“, der sich mit der Beratung über die Beschießung von Paris beschäftigte, hat in der That, etwa wie ihn der Künstler dargestellt hat, in Versailles stattgefunden; nur ist der Titel „Kriegsrat“ für solche Beratungen militärisch nicht richtig. Größere Beratungen dieser Art wurden vielmehr „Generalsvorträge“ genannt, bei denen außer dem Kaiser nur der Kronprinz mit seinem Generalstabschef von Blumenthal, General von Moltke mit General von Podbielski, General von Roon und bisweilen auch Graf Bismarck zugegen waren. Mit Ausnahme des letzteren sind die genannten Persönlichkeiten auf der Zeichnung Anton von Werners vereinigt, und der Künstler hat die Genugthuung gehabt, daß ihm die allgemeine Richtigkeit der Darstellung von dem einzigen noch lebenden Teilnehmer an diesen Beratungen, dem Grafen von Blumenthal, bestätigt worden ist, was um so wichtiger ist, als der Künstler vor kurzem den Auftrag erhalten hat, denselben Vorgang auf einem großen Bilde für das Rathaus in Hamburg darzustellen.

So ist auch diese Zeichnung ein Dokument von unanfechtbarem geschichtlichen Wert. Alle diese Männer hat Anton von Werner in ihrem ganzen Wesen, in der Haltung, die sie gewöhnlich anzunehmen pflegten, in ihrem äußeren Gebaren mit unübertrefflicher, charakteristischer Treue wiedergegeben. Am liebsten aber verweilte er bei der Gestalt des Kronprinzen, die er seit 1870 unzähligemal bei ernsten Anlässen, bei feierlichen Gelegenheiten, in trautem Freundes- und Familienkreise, in Uniform und im Civilkleide mit so intimer Kenntnis seiner äußeren und inneren Persönlichkeit geschildert hat, daß der nachmalige Kaiser Friedrich vornehmlich in diesen Darstellungen unseres Künstlers in der Erinnerung seines Volkes nachleben wird. Als Anton von Werner ihn zuerst in Versailles unter den Bäumen der Villa André „Les Ombrages“ wandelnd wiedersah, wirkte der Anblick so bezaubernd auf sein Malerauge, daß er noch nach 25 Jahren den damals gewonnenen Eindruck in begeisterte Worte kleiden konnte: „Der Glanz glücklicher militärischer Erfolge um-



Abb. 17. Kronprinz Friedrich Wilhelm vor der Leiche des Generals Abel Douai. Nach der kleinen Ölskizze im Besitze des Künstlers.

gab diese kraftvolle hohe Gestalt; das Antlitz, strahlend von Freundlichkeit und Wohlwollen, war von der Sonne gebräunt und gesundheitstrotzend, der mächtige Vollbart goldblond. Gewiß, er war der ‚herrlichste von allen‘, und wir hatten doch in unserem Heer und im Oberkommando selbst wahrhaftig keinen Mangel an prachtvollen, germanischen Reckengestalten! Und auch die Versailler Bevölkerung empfand den Zauber dieser durch ihre Erscheinung und Liebenswürdigkeit sieghaften Persönlichkeit. Ich bin dem Kronprinzen oftmals begegnet, wenn er zu Fuß und begleitet von seinem Adjutanten Mischke die Rue des Chantiers hinauf zur Präfektur, der Residenz des Königs, ging; aber niemals habe ich seitens der Bevölkerung feindselige Blicke oder Äußerungen bemerkt, sondern nur staunend bewundernde, hier und da Grüße, welche freundlich erwidert wurden, und den Ausruf: ‚Ah, le prince royal!‘ oder ‚Voilà Fritz!‘“

Nach diesen damals gewonnenen Eindrücken von der herrlichen Siegfriedsgestalt, der die Herzen aller deutschen Soldaten in Liebe und freudigem Vertrauen entgegenschlugen, hat der Künstler zwanzig Jahre später den Kronprinzen in Erfüllung einer ritterlichen Pflicht dargestellt, wie er am Nachmittage des Tages von Weißenburg die in einem Bauernhause aufgebahrte, von dem treuen Hündchen bewachte Leiche des zu Beginn des Treffens gefallenen Generals Abel Douai besuchte, um dem tapferen Feinde die letzte Ehre zu erweisen (s. Abb. 17). Aus dem Gefolge des Kronprinzen tritt besonders die Gestalt des Generals von Blumenthal, seines steten Beraters und Begleiters, in den Vordergrund, und ihn finden wir auch auf einem 1895 gemalten Bilde des Künstlers wieder, das eine Erinnerung an die Villa André festhält, eine der gewöhnlichen Tischgesellschaften beim Kronprinzen, zu denen auch der Künstler hinzugezogen wurde, der dabei oft sein musikalisches Talent im Verein mit einigen musikübenden und sangeskundigen Herren des kronprinzlichen Hauptquartiers zur Geltung bringen konnte. —



Abb. 18. Moltke mit seinem Stabe vor Paris (Skizze). Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner-Mappe.

Die Skizze zu dem Bilde „General von Moltke mit seinem Stabe vor Paris“, die Anton von Werner damals in Versailles anfertigte, gibt unsere Abbildung 18 wieder. Wenn man sie mit dem danach 1873 vollendeten Gemälde (s. Abb. 19) vergleicht, ergeben sich zwischen jener und diesem nur unwesentliche Abweichungen, die zumeist nur künstlerischen Erwägungen entsprungen sind. So ist z. B. auf dem Bilde der Vorder-



Abb. 19. Moltke mit seinem Stabe vor Paris. (Nach dem ausgeführten Gemälde.) (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

grund stärker mit Figuren gefüllt worden, wodurch ein besseres Gleichgewicht gewonnen worden ist, und das Baum- und Strauchwerk in der Erdsenkung neben der Landstraße ist so angeordnet worden, daß es nicht mehr störend in die Komposition des Bildes eingreift. Auch hat der Künstler den General seines Paletots entledigt, so daß sich die schlanke Gestalt und der Kopf des Reiters in voller plastischer Schärfe von Forts wie närrisch auf jedes sichtbare lebende Wesen.“ So merkte man in Versailles von den Gefechten im Oktober, besonders von denen bei Bougival und Le Bourget wenig, und rasch bis in die Nähe der Schauplätze des Gefechts zu gelangen, war bei den weiten Wegen zu schwierig und unsicher. Trotzdem ist es dem Künstler geglückt, wenigstens eine Episode aus einem jener beiden Gefechte zu skizzieren: das Einbringen zweier feindlicher



Abb. 20. Einbringen von zwei feindlichen Geschützen bei Bougival am 21. Oktober 1870.
Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner-Mappe.

dem matt leuchtenden, herbstlichen Himmel abheben. In der Wiedergabe des Terrains, der vortrefflich beobachteten Landschaft, die sich in weiter, fein detaillierter Fernsicht bis tief in das Bild hineinzieht, hat der Künstler sich aber eng an seine in Versailles skizzierte Naturstudie gehalten.

Zu solchen wurde ihm, wie er selbst in seinen Erinnerungen beklagt, nur selten Gelegenheit, weil man sich „nur mit äußerster Vorsicht und von Offizieren begleitet, in der vorgeschobenen Einschließungslinie bewegen durfte; denn die Franzosen schossen auf ihren

Geschütze, die von französischen Jägern, Artilleristen und Franktireurs tapfer verteidigt, aber von den Schützen des 50. Regiments unter Führung des Premierleutnants Michler, der hier den Heldentod fand, erobert worden waren, — am Ende des Gefechts von Malmaison-Bougival am 21. Oktober (s. Abb. 20). Eine zweite Erinnerung an diese trüben und schweren Herbst- und Wintertage in und um Versailles, während welcher zahllose Menschenleben von dem verblendeten Feinde und seinen immer unentschlossenen, mehr von Furcht vor den eigenen Lands-

leuten als vor den Gegnern gequälten Führern nutzlos geopfert wurden, hält die ergreifende Begräbnisfeier auf dem Kirchhofe in Versailles fest, den bereits tiefer Schnee deckt (s. Abb. 21). Hier hat der Künstler wieder die schwer lastende Winterstimmung des eintönigen, grauen Himmels, die den erschütternden Eindruck der ernsten Feierlichkeit noch verstärkt, mit der Meisterschaft eines Landschaftsmalers von Beruf veranschaulicht.

Als ihm die Unthätigkeit in Versailles auf die Dauer nicht mehr behagte und sein Gesuch um einen Passierschein zu einem Abstecher nach Orleans, wohl mit Rücksicht auf die Unsicherheit der dortigen Verhältnisse, von dem General von Blumenthal abgeschlagen worden war, beschloß er, nach Karlsruhe zurückzukehren, um dort den Dezember bis nach dem Weihnachtsfeste zuzubringen und dann die weitere Entwickelung der Ereignisse vor Paris abzuwarten. Aus dieser Zeit spannungsvoller Erwartung riß ihn plötzlich am 15. Januar 1871 ein Telegramm folgenden Inhalts heraus: „Se. Kgl. Hoheit der Kronprinz läßt Ihnen sagen, daß Sie hier etwas Ihres Pinsels Würdiges erleben würden, wenn Sie vor dem 18. Januar hier eintreffen können. Eulenburg, Hofmarschall." Der Künstler glaubte anfangs, daß es sich um einen allgemeinen Sturm auf Paris handeln werde; als er aber am frühen Morgen des 18. Januar auf weitem Umwege glücklich in Versailles eingetroffen war und sich im Oberkommando der dritten Armee vorgestellt hatte, wurde er bald eines anderen belehrt. Es handelte sich um die Kaiserproklamation in der Spiegelgalerie des Versailler Königsschlosses, der Anton von Werner als Augenzeuge beiwohnen sollte, um dieses denkwürdige Ereignis später im Bilde festhalten zu können. Nachdem der Künstler, der natürlich keinen Frack mit sich führte, noch schnell ein solches Galakleidungsstück bei einem Versailler Schneider erworben hatte, eilte er um elf Uhr nach dem Schlosse, die Treppe zur Spiegelgalerie hinauf und fand diese bereits mit Offizieren aller Waffengattungen angefüllt. Da die litterarisch fixierten Beschreibungen der Feierlichkeit, die bald darauf folgte, mehrfach von-



Abb. 21. Begräbnis von im Lazarett gestorbenen deutschen Soldaten auf dem Kirchhofe von Versailles im November 1870. Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner-Mappe.



Abb. 22. Die Kaiserproklamation in Versailles. Im königl. Schlosse in Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

einander abweichen, was bei der Aufregung des Augenblicks begreiflich ist, so ist es von ganz besonderer Wichtigkeit, den Eindruck des Malers wiederzugeben, der ganz anders sah und auch ganz anders zu sehen hatte,



Abb. 23. Versailles, 18. Januar 1871. Wandgemälde in der Herrscherhalle des Zeughauses in Berlin.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

als die Militärs. Seine Schilderung der Ceremonie, die er auf seinem großen Bilde der „Kaiserproklamation in Versailles“ monumental verewigt hat, das die deutschen Fürsten gemeinsam dem Kaiser Wilhelm I aus Anlaß seines achtzigsten Geburtstages im Jahre 1877 zum Geschenk gemacht haben, hat folgenden Wortlaut: „Am Ende der Galerie, deren große Thüröffnung roter Sammet verhängte, standen die Fahnenträger aller vor Paris liegenden Truppen mit ihren Feldzeichen auf einer Estrade, welche die ganze Schmalseite des Saales einnahm; zwei Gardes-du-Corps hielten mit gezogenem Pallasch Wache vor der Estrade. In der Mitte der Fensterwand war ein Altar aufgestellt, vor welchem Hofprediger Rogge und sechs andere Geistliche standen. Die Feier begann, nachdem der König mit den Fürstlich-

keiten um zwölf Uhr eingetreten war und gegenüber dem Altar Aufstellung genommen hatte, mit einem Gottesdienst und einer



Abb. 24. Kaiser Wilhelm und seine Umgebung während des Gottesdienstes am 18. Januar 1871.

Predigt des Hofpredigers. Nach dem Schlusse des mit Choral und Segen abschließenden Gottesdienstes begab sich der König mit den Fürstlichkeiten auf die Estrade, wo die siegreichen, zerfetzten deutschen Fahnen einen wirkungsvollen Hintergrund für die erlauchte Gesellschaft bildeten. König Wilhelm las dann, den Helm in der Linken, eine Ansprache ab, in welcher er erklärte, daß er die ihm von Fürsten und Volk Deutschlands angebotene Kaiserwürde annehme. Darauf trat der Bundeskanzler Graf Bismarck vor, im blauen Waffenrock der 7. Kürassiere, den

Stahlhelm in der Hand, und las die Proklamationsurkunde des neuen Deutschen Reiches vor. Seine Stimme klang erregt, angegriffen, etwas trocken und hölzern, und der ganze Hergang hatte bis dahin auf die Anwesenden trotz seiner gewaltigen Bedeutung keinen sichtbaren Eindruck gemacht. Erst als gleich nachher der Großherzog von Baden, welcher links neben dem Könige stand — rechts standen der Großherzog von Weimar und der Kronprinz — vortrat und mit klarer, wohllautender Stimme rief: ‚Seine Majestät Kaiser Wilhelm der Siegreiche, Er lebe hoch, hoch, hoch!‘ da löste sich die Spannung der Gemüter, und die Spiegelscheiben des Saales erzitterten unter einem Donner von Enthusiasmus, wie ihn diese Wände noch nicht gehört hatten.“ Auch aus anderen Berichten geht hervor, daß der bedeutungsvolle Akt etwas kühl und nüchtern verlief. Das erklärt sich zum Teil daraus, daß die Wiederaufrichtung des Deutschen Kaiserreiches schon seit dem November beschlossene Sache war, deren Vollendung nur durch diplomatische Verhandlungen mit den einzelnen, um ihre Sonderrechte besorgten Bundesstaaten und durch gewisse Bedenken des Königs Wilhelm selbst verzögert worden war. In Versailles wußten alle Offiziere darum, und als endlich die feierliche Proklamation erfolgte, war die Spannung auf ein außergewöhnliches Ereignis längst vorüber. So vollzog sich denn die Feier in den Grenzen des preußischen Hofceremoniells, das unvorhergesehene Zwischenfälle nicht kennt und auch den Enthusiasmus nach dem Programm regelt. Wenn



Abb. 25. Kronprinz Friedrich Wilhelm.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

nichtsdestoweniger die Begeisterung zum Schlusse durchbrach, so hat sie eben nur der Großherzog von Baden durch seine glückliche Improvisation, mit der er zugleich das Richtige getroffen hatte, aus der Stimmung der anwesenden Offiziere herausgelöst.

Anton von Werner konnte es nicht über sein künstlerisches Gewissen bringen, die Ceremonie anders darzustellen, als er sie gesehen hatte, und mit dieser Beherrschung seiner Phantasie hat er der Nachwelt einen großen Dienst geleistet. In so schlichten, einfachen Formen vollzog sich ein Akt des großen Weltgerichts der Geschichte in einem Raume, dessen Bilderschmuck der Verherrlichung Ludwigs XIV geweiht ist. An der Stelle, wo der Zerstörer Heidelbergs, umgeben von seinen Söldlingen und Mordbrennern, die Huldigungen seiner feilen Höflinge entgegennahm, brachte der jetzige Beherrscher des badischen Landes das erste Hoch auf den mächtigen Schirmherrn des zu Schutz und Trutz gegründeten, neuen Deutschen Reiches aus. Das große Gemälde, das diesen Vorgang mit urkundlicher Treue schildert, befindet sich in der Bildergalerie des königlichen Schlosses in Berlin (s. Abb. 22). Die erste, ziemlich ausgeführte und umfangreiche Farbenskizze dazu, die bereits 1872 entstand, ist später in den Besitz des Kommerzienrats Niethammer in Kriebstein gelangt.



Abb. 26. General von Hartmann.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Wie der Künstler sich selbst den Akt der Kaiserproklamation gedacht und gewünscht hatte, hat er mehrere Jahre nach

der Vollendung des großen Ceremonienbildes in einem in Wachsfarben ausgeführten Wandgemälde in der Herrscherhalle des zu einer Ruhmeshalle für das preußische Heer umgewandelten Zeughauses gezeigt (s. Abb. 23). Hier spürt man wirklich „den Donner des Enthusiasmus“, von dem Anton von Werner spricht, den Jubelsturm der ihrem Kaiser und Helden zujauchzenden Offiziere, die ihre geben hat, gleichsam als wollte er ihn auch äußerlich als einen Lichtpunkt der ganzen Komposition kennzeichnen. Auch mag er dabei den strengen Anschauungen des alten Kaisers entgegengekommen sein, der nicht angenehm berührt war, daß Graf Bismarck in seiner bekannten Geringschätzung gegen alle Äußerlichkeiten seine Paradeuniform zu Hause gelassen hatte.



Abb. 27. General von Fabrice.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Degen und Schwerter gezogen haben, als wollten sie dem neuen Kaiser den Eid der Treue bis zum Tode wiederholen. Wie in dieser elementaren Bewegung, die zum Teil auch durch die zusammengedrängte, der vorhandenen Mauerfläche entsprechende Komposition bedingt worden ist, ist der Künstler auch noch darin von der geschichtlichen Wahrheit abgewichen, daß er in seiner Berechnung der koloristischen Wirkung dem Bundeskanzler den weißen Waffenrock der Kürassiere ge-

Das Hilfsmodell zu diesem Wandgemälde haben Kaiser Wilhelm I und sein Haus dem großen Kanzler zu seinem 70. Geburtstage als ein bedeutungsvolles Ehrengeschenk dargebracht; denn die Kaiserproklamation in Versailles war der formelle Abschluß des großen Werkes, das Bismarck seit seiner Berufung an die Spitze des preußischen Staatsministeriums vor Augen gehabt hatte.

Mit der Würdigung dieser beiden Darstellungen der Kaiserproklamation in Ver-

sailles sind wir dem Gange der Entwickelung des Künstlers weit vorausgeeilt. In Versailles hatte er zunächst nach Beendigung der Feier noch ein großes Stück Arbeit unter manchen Schwierigkeiten zu leisten. Noch während der Ceremonie gelang es ihm, in der nächsten Nähe des Erbgroßherzogs die Fürstlichkeiten und hohen Offiziere, die bei der Kaiserproklamation zugegen gewesen waren und die alle in voller Bildnistreue auf dem Bilde dargestellt werden sollten, zu Porträtsitzungen zu gewinnen. Es gelang dem Künstler über alles Hoffen und Erwarten, und so wurde der Grund zu



Abb. 28. Generalarzt Dr. von Lauer.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

von Mecklenburg-Strelitz stehend, die Gruppe der Fürsten und Prinzen mit dem Kaiser an der Spitze, die der Predigt des Hofpredigers Rogge zuhören, mit raschem Griffe zu erfassen (s. Abb. 24), und als er eine Skizze des Spiegelsaals in Wasserfarben anfertigen wollte, fand er den Raum mit Verwundeten belegt, den Opfern des letzten Ausfalles der Pariser Besatzung am 19. Januar. Seine Hauptaufgabe aber war, jener, in ihrer Art einzig dastehenden Porträtsammlung gelegt, die der Künstler in den folgenden dreißig Jahren, namentlich durch seine Porträtstudien für das Bild der Schlußsitzung des Berliner Kongresses und für die erste Eröffnung des Deutschen Reichstages durch Kaiser Wilhelm II in Gegenwart seiner erlauchten Bundesgenossen, unablässig gemehrt hat. Wohl hatte der Künstler auch noch in späteren Jahren

Gelegenheit, eine ganze Anzahl der Personen, die in Versailles um den Kaiser und den Kronprinzen versammelt waren, ein- und mehreremal zu porträtieren. Aber die Versailler Zeichnungen haben gerade dadurch eine besondere Bedeutung, daß sie die dargestellten Personen uns in der Fülle ihrer Kraft, auf der Höhe glänzender Erfolge, im stolzen Bewußtsein, sei es an hervorragender, Generalarzt Dr. Lauer (s. Abb. 28), vor. Die letzte Porträtzeichnung, die Anton von Werner in Versailles am 5. März 1871 anfertigte, war die des Prinzen Otto von Bayern, des jetzigen Königs, den wenige Jahre später das furchtbare Schicksal traf, in die Nacht des Wahnsinns zu verfallen (s. Abb. 29). Eine Erinnerung an die letzte Versailler Zeit ist auch die Naturstudie, welche



Abb. 29. Otto, Prinz (jetziger König) von Bayern.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

sei es an bescheidener Stelle an dem großen Werke mitgeholfen zu haben, veranschaulichen. Wir führen unseren Lesern aus dieser stattlichen Zahl kraftvoller und bedeutender Persönlichkeiten den Deutschen Kronprinzen, den der Künstler am 7. Februar zeichnete (s. Abb. 25), den volkstümlichen Führer des zweiten bayerischen Korps, General von Hartmann, der in seiner Jugend selbst Maler gewesen war (s. Abb. 26), den sächsischen Kriegsminister General von Fabrice (s. Abb. 27) und den Leibarzt des Königs Wilhelm, den Bundeskanzler in heiterem Gespräch mit einem nur flüchtig skizzierten hohen Offizier darstellt (s. Abb. 30), und zwar während einer der Abendunterhaltungen in der Villa André, an denen auch Graf Bismarck bisweilen teilnahm, was nach den Erinnerungen unseres Künstlers von allen als ein Fest angesehen wurde.

Nachdem der Künstler noch am zweiten Tage der Besetzung von Paris durch die deutschen Truppen der französischen Hauptstadt einen Besuch abgestattet hatte, trat er



Abb. 30. Graf Bismarck bei einer Abendunterhaltung in Versailles.

am 6. März im Gefolge des Großherzogs von Baden die Heimreise an. Aber lange litt es ihn in Karlsruhe nicht. Er strebte nach der Hauptstadt des neuen Deutschen Reiches, wo er sich schnell den Boden zur vollen Entfaltung seiner vielseitigen künstlerischen Kräfte zu bereiten verstand.

* * *

Schon sein Eintritt in den Verein Berliner Künstler brachte neues Leben in diese Körperschaft. Wie der Chronist des Vereins, Ludwig Pietsch, in der zum 50jährigen Jubiläum des Vereins herausgegebenen Festschrift berichtet, „übte er durch die Energie, die fesselnde und beherrschende Eigenart seiner künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit sehr bald einen sich im ganzen Vereinsleben bemerkbar machenden starken Einfluß aus. Er brachte einen neuen, frischen und großen künstlerischen Zug hinein. Durch seine glänzenden, geselligen Talente, seinen überlegenen Verstand, durch sein ungewöhnliches schöpferisches Vermögen und künstlerisch technisches Können, das sich gleich nach seiner Übersiedelung nach Berlin in der Ausführung seines großartigen Velariumbildes für den Schmuck der Siegesstraße der einziehenden Truppen am 18. Juni 1871 und in dem farbigen Karton für das Siegesdenkmal auf dem Königsplatze so glanzvoll und imponierend bethätigt hatte, eroberte er sich rasch eine dominierende Stellung im Verein“.

Das Velarium für die Via triumphalis Unter den Linden, ein 20 Fuß breites und 18 Fuß hohes Bild, das er in größter Eile, in sechs Arbeitstagen, von einem Montag bis zu dem nächsten Sonnabend zustande brachte, war seine erste glänzende That in Berlin. Sie machte ihn mit einem Schlage volkstümlich und trug seinen Namen in alle Kreise. Quer über die Linden-

promenade, an den Stellen, wo die fünf Querstraßen den Mitteldamm durchschneiden, sollten zwischen hohen, hölzernen Säulen bewegliche, auf Segeltuch in Wasserfarben gemalte Bilder aufgehängt werden, deren Inhalt sich an bedeutsame Worte Kaiser Wilhelms I in entscheidenden Momenten anschließen sollte. Auf den Anteil Anton von Werners, der hier mit Männern von hohem empfinden, daß ein stärkerer Wille über ihm waltete. Der Kaiser hatte aus der tiefen und ernsten Frömmigkeit seines Herzens heraus, in demütigem Dank für die „Wendung durch Gottes Führung“ befohlen, daß bei der Ausschmückung der Stadt alles Persönliche, sei es in verherrlichender, sei es in verletzender Absicht, vermieden werden sollte. Und gerade diese Vorschrift hatte Werner in dem



Abb. 31. Kampf und Sieg. Velarium für die Siegesstraße in Berlin zum 18. Juni 1871. Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner=Mappe.

Ruf in der Berliner Künstlerschaft, mit Ernst Ewald, Otto Knille, Johannes Schaller und August von Heyden zu wetteifern hatte, war die bildliche Gestaltung des Wortes gefallen: „Gott der Herr wird mit unserer gerechten Sache sein.“ Der Künstler wußte nichts Treffenderes zur Illustration dieses Wortes zu finden, als eine symbolisch-allegorische Darstellung der Schlacht von Sedan in monumentalem Stil. Aber schon hier, wo er nach den eben gewonnenen, kaum verarbeiteten Eindrücken seine Phantasie zu höchstem Aufschwunge steigern wollte, mußte er Drang seiner Begeisterung nicht beachtet. Daß er dem germanischen Helden, der unter dem Schutze der göttlichen Siegesjungfrauen den Erbfeind niederwirft, die Züge seines geliebten Schutzherrn, des Deutschen Kronprinzen, gegeben hatte, wurde noch zugelassen. Aber der hinter den Hufen seines Rosses zusammengebrochene Imperator mit dem zerrissenen, goldenen Lorbeerkranz um die fahle Stirn sollte geschont werden. Als der Frevel nach Aufhängung des Velariums zwischen den Säulen ruchbar wurde, mußte der Kopf Napoleons mit einem an dem Segel=



Abb. 32. Studie zu dem Friese an der Siegessäule in Berlin.

tuch befestigten Stückchen Leinwand zugedeckt werden. Das gab natürlich den Anlaß zu erregten Volksversammlungen, aus deren Mitte sich bald der echt berlinische Witz „Napoleons Verhängnis“ losrang. Als dann aber der goldene Junitag gekommen war, wo die heimkehrenden Sieger unter den Velarien hindurch in langen Zügen zwischen den Linden zum Friedrichsdenkmal schritten, hatte man den gefallenen Cäsar vergessen, und das Gemälde zeigte sich so, wie es der Künstler erdacht hatte (s. Abb. 31). Selbst strenge Kritiker hat angesichts dieser sieghaften Komposition, die trotz der Notwendigkeit schnellen Schaffens auch heute noch einen durchaus monumentalen Charakter hat, warme, widerspruchslose Begeisterung ergriffen. So schrieb damals der Berichterstatter der „Zeitschrift für bildende Kunst“: „Ueber den Gegner mit Sturm zur Tagesordnung übergehen, ganz souveränes, absolutes Siegen kann nicht sprechender dargestellt werden. Dabei hat das Bild etwas Dämonisches, es gemahnt wie der Sieg des Ormuzd über Ahriman; Wahrheit fällt den Trug, gediegene Größe den Flitter und das Scheinwesen . . . Es ist eine tief ergreifende, erschütternd großartige Darstellung, treffend in jedem Zug, gehalten in der titanischen Wildheit, edel selbst, wo mit den glühendsten Farben des Hasses und der Verachtung gemalt ward. Koloristisch ist das Bild ungemein bedeutend. Vom hellsten Licht bis zum tiefsten Dunkel wechseln die Partien miteinander, jede Nuance an ihrer Stelle von packender Wirkung, alles voll Kraft, das Ganze in gewaltiger Harmonie.“

Nach dieser Wertschätzung eines besonnenen Kritikers kann man sich ungefähr eine Vorstellung von dem Enthusiasmus machen, der nach dem glücklichen Gelingen des ganzen Ausschmückungswerkes die Berliner Künst-

lerschaft beherrschte, und schon damals wurde der Wunsch laut, daß wenigstens das Velarium Anton von Werners in irgend einer Form erhalten oder monumental verewigt werden möchte. Dieser Wunsch ist leider unerfüllt geblieben. Indessen arbeitete der schnell von der Gunst seiner Kunstgenossen auf den Schild gehobene Künstler bereits an einem großen monumentalen Auftrag, an einem Friese für das Siegesdenkmal, das zur Erinnerung an die Kriege von 1864 und 1866 auf dem Königsplatze errichtet ward, aber noch nicht ganz vollendet war. Durch den letzten und größten der deutschen Einigungskriege hatte das Denkmal erst seine rechte Bedeutung erhalten, die nunmehr in einer bildlichen Darstellung, die den Kern der unteren Säulenhalle des Monuments friesartig umgeben sollte, zu veranschaulichen war. Mit der gleichen Begeisterung wie an die Ausführung des Velariums ging der Künstler an diese Aufgabe; aber auch hier hatte sein Jugendmut, sein künstlerisches Wollen und Können harte Prüfungen zu bestehen, bis er endlich zu einem Ziele kam, das von seinen Träumen weit entfernt war.

Der Auftrag dazu war ihm bereits im Februar durch eine Kabinettsordre des Kaisers erteilt worden, in der vorgeschrieben worden war, daß auf dem Bilde „die Rückwirkung des Krieges gegen Frankreich auf die Einigung Deutschlands und die Schaffung der deutschen Kaiserwürde“ dargestellt werden sollte. Der Architekt des Denkmals, Geheimer Oberbaurat Strack, der mit der künstlerischen Oberleitung betraut worden war, wünschte anfänglich, statt einer zusammenhängenden umlaufenden Darstellung, den Gegenstand in vier Bildern behandelt zu sehen. Erst nachdem ihm Anton von Werner von jeder Art der Darstellung eine $6^1/_2$ Fuß lange Skizze gemalt hatte, gab er der Ansicht des Künstlers, welcher die Friesform von vornherein in Aussicht genommen hatte, nach. Ursprünglich war bestimmt worden, daß das Bild auf die Wand al fresco oder in Wasserfarben gemalt werden sollte. Weihnachten 1871 wurde die Skizze dem Kaiser vorgelegt, erfuhr aber von diesem eine so strenge Kritik — u. a. sollte statt der halbnackten Germanen auf der Skizze modern-militärisches Kostüm, höchstens etwas idealisiert, gewählt werden —, daß der Künstler die Arbeit vorerst ablehnte. Nachdem jedoch die



Abb. 33. Studie zu Graf von Moltke auf dem Bilde der Kaiserproklamation.

stärksten Beanstandungen zurückgezogen worden waren, blieb nur die Forderung bestehen, daß statt des Kaisers, welcher, umgeben von den Prinzen des Hauses Hohenzollern und den deutschen Fürsten, die Kaiserkrone empfangen sollte, eine allegorische weibliche Figur, umgeben von den Heerführern, gesetzt werden sollte. Der Künstler ging darauf ein (s. die Studie zu der weiblichen Figur Abb. 32) und verpflichtete sich, bis zum 2. September 1873 die Hälfte des Bildes

auf die Wand zu malen unter der Voraussetzung, daß er im Mai mit der Malerei beginnen könnte. Da nun diese Bedingung nicht erfüllt wurde und der Kaiser verlangte, bei der auf den 2. September festgesetzten Enthüllungsfeier das ganze Gemälde, überhaupt die ganze Säule fertig zu sehen, erbot sich der Künstler, bis zum 30. August das ganze Bild auf Leinwand zu malen, vorausgesetzt, daß es nachher in Glasmosaik an der Säule ausgeführt würde, womit er an einer Stelle bereits gute Erfahrungen gemacht hatte. Nachdem der Kaiser diese Vorschläge genehmigt hatte, malte Anton von Werner das Bild in seiner ganzen Ausdehnung von 75 Fuß Länge und $12^{1}/_{2}$ Fuß Höhe auf einem Stück Amsterdamer Leinwand von über drei Centnern Gewicht in der Zeit vom 14. Juni bis 20. August, an welchem Tage es an die Baukommission abgeliefert wurde. Nachdem es bis zum 20. Oktober an der Säule gehangen, über-



Abb. 31. Studie zur Kaiserproklamation.



Abb. 35. Studien zur Kaiserproklamation.

malte es der Künstler in etwa drei Monaten. Als es ganz vollendet war, wurden wieder Änderungen verlangt, welche die Hauptstellen des Bildes völlig umwarfen. Zuletzt wurde die Änderung aber nur darauf beschränkt, daß der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin und der General von Manteuffel, welche inzwischen Feldmarschälle geworden waren, der erste an eine andere Stelle versetzt, der zweite neu hinzugefügt wurde. Nach einer Arbeit von anderthalb Jahren hatte Salviati in Venedig, dem die Ausführung des Bildes in Glasmosaik übertragen worden war, seine Aufgabe beendigt. Die einzelnen Stücke wurden nach Berlin gebracht und während der Monate September und Oktober 1875 an der Säule zusammengefügt, so daß die Enthüllung des Bildes in den ersten Tagen des Novembers erfolgen konnte.

Dem vollendeten Werke sieht man die Leidensgeschichte seiner Entstehung nicht an. Auch so, wie es schließlich geworden ist, zuckt es noch durch die ganze Komposition wie ein Wetterschlag, braust der Jubel wie Wogenprall bis zu den Stufen des Kaiserthrones, an denen sich die Brandung beschwichtigt. Obwohl die Komposition ein zusammenhängendes Ganze bildet, treten doch vier Hauptmomente hervor, die so angeordnet sind, daß sie in den Achsen der

Säule liegen: die Schilderhebung Deutschlands, der Sturz des französischen Imperators, die Einigung der deutschen Stämme



Abb. 36. Studien nach Graf von Moltke.

und die Proklamation des Deutschen Kaiserreichs. Hoch am Ufer des Rheines steht die Gestalt der Germania. Noch schmückt der Kranz des Friedens ihre Locken, aber ihre Hände greifen schon nach Helm, Schwert und Schild. Riesen reichen ihr aus der Tiefe die alten Waffen zur Abwehr entgegen. Über ihr schwebt Borussia, kampferprobt und kampfgerüstet, Württemberg, Bayern und Baden eilen als treue Bundesgenossinnen herbei. Während noch Kinder im

Kornfelde zu den Füßen der Germania spielen, braust schon von jenseits des Rheines das Ungewitter heran. Der Imperator, umflattert von der Trikolore, die Frankreich um sein Haupt schwingt, steht in stolzem Bewußtsein des kommenden Sieges unter seinen kampflustigen Söldnern. Seine fahle Blässe ist in wirksamen Kontrast gegen die die Rechte bietet, feierlich besiegelt wird. Daran schließt sich, an der der Front des Denkmals entsprechenden Seite des Hallenkerns, die Proklamation des neuen Kaiserreichs. Ein Herold mit den Zügen des Königs Ludwig II von Bayern überreicht die Kaiserkrone der hehren Gestalt der Borussia, die vor dem Throne steht, wie die



Abb. 37. Moltke auf dem Totenbette.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Lebensfrische und den freudigen Mut gebracht, die aus der Mitte der herbeiströmenden Deutschen dem Feinde wie Flammen entgegensprühen. Die Reitergestalt des Prinzen Friedrich Karl, des „roten Prinzen", ragt mächtig aus dem Kampfgetümmel hervor. Zu seinen Füßen liegt ein niedergeworfener Franzose. Jubelnd begrüßen Sachsen, Bayern und Preußen die im ersten Kampfe wiedergewonnene Einheit, die durch den Handschlag des preußischen Kronprinzen, der dem bayerischen General von Hartmann Unterschrift besagt: Loco Imperatoris, „an Stelle des Kaisers." Denn Kaiser Wilhelm hatte ausdrücklich befohlen, daß eine Verherrlichung seiner Person an dieser Stelle unterbleiben sollte. Zur Rechten und Linken des Thrones sind deutsche Fürsten und die Paladine des Kaisers gruppiert, unter den letzteren hervorleuchtend die mächtige Gestalt des inzwischen zum Fürsten erhobenen Bismarck mit der Urkunde der Kaiserproklamation in der Hand. Als das auf Leinwand gemalte Bild im September 1873 enthüllt

wurde, schrieb der Verfasser dieser Zeilen: „Der Gesamteindruck ist erhebend und die Leuchtkraft der Farbe von ungewöhnlichem Reiz. Man hat hier zum erstenmal das Gefühl, daß der Künstler hinter den Ereignissen nicht zurückgeblieben ist, daß die gewaltigen Thaten der deutschen Heere hier an hervorragender Stelle eine würdige Verherrlichung durch die Kunst erfahren haben.“ Dieser Eindruck ist durch die Ausführung des Bildes in Glasmosaik nicht geschmälert worden.

Der Künstler war auf dieses Mittel, monumentale Malereien, die im Freien den Unbilden unseres Klimas ausgesetzt werden sollen, vor schneller Zerstörung zu schützen, durch einen Versuch gekommen, den er an dem 1873 erbauten Pringsheimschen Hause in der Wilhelmsstraße zu Berlin, dem damals sogenannten „bunten Hause“, gemacht hatte. Hier hatte er für den unter dem Dachgesims laufenden, durch kleine Fenster unterbrochenen Fries eine Reihe von Bildern komponiert, die die verschiedenen Entwickelungsstufen des menschlichen Lebens in genrebildlichen Scenen veranschaulichen: das Spiel der fröhlichen, sorglosen Jugend, die Geselligkeit der Jünglinge, die Macht der Liebe



Abb. 38. Generalfeldmarschall von Manteuffel.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)



Abb. 39. La Festa. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 40. Der Abend. Wandgemälde im Café Bauer zu Berlin. Aus der bei C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner=Mappe.



Abb. 41. Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist.
Altarbild in der St. Gertraudtenkirche in Frankfurt a. O.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 42. Anton von Werners Selbstporträt.

das Wirken des Mannes im öffentlichen Leben, in der Kunst und in der Familie und den Tod des von Ruhm und Erfolg gekrönten Erdenpilgers, dessen Werke ihn überleben und seinen Ruhm späteren Geschlechtern verkünden. Zwei Sphinxgestalten am Anfang und am Ende der Bilderreihe deuten auf das Rätsel des Werdens und das noch größere Geheimnis des Todes. Für die Ausführung dieser Bilder war das venezianische Glasmosaik gewählt und damit auch eine stark koloristische Wirkung erreicht worden, die den Absichten des Malers genügte. Da die Glasmosaiken von der Staub- und Schmutzschicht, die sie allmählich stumpf und blind macht, leicht befreit werden können, ist diese Art monumentaler Technik der Malerei mit Kalk- und Wachsfarben weit vorzuziehen.

Das große Bild für die Siegessäule rief auch in der Berliner Künstlerschaft eine so starke Begeisterung hervor, daß sie sich unter der Ägide des Vereins Berliner Künstler zu einem außergewöhnlichen Schritte entschloß. Sie glaubte, daß jetzt endlich die Zeit zu einer Reorganisation der allmählich zur Lösung ihrer Aufgaben völlig unfähig gewordenen Berliner Kunstakademie gekommen wäre. Seit Gottfried Schadows Tod (1850) hatte die Akademie keinen Direktor mehr gehabt. Man fand keinen Mann von Namen und Einfluß, der sich dazu hergeben wollte, und so wurden die Direktionsgeschäfte ein Vierteljahrhundert lang abwechselnd von greisen Professoren geführt, die auch beim besten Willen der Verantwortlichkeit ihrer Stellung nicht gewachsen waren. Noch schlimmer war es mit den Lehrkräften bestellt, unter denen sich nur wenige befanden, die wenigstens etwas für die Förderung der studierenden Jugend leisteten. Der Künstlerverein glaubte, daß nun endlich das Maß dieser Mißwirtschaft voll ge-

worden wäre, und er richtete eine von allen hervorragenden Künstlern Berlins unterzeichnete Bittschrift an den Kultusminister, worin mit Begeisterung, aber auch mit Nachdruck die Meinung ausgesprochen wurde, daß Anton von Werner die allein geeignete Persönlichkeit wäre, die den greisenhaften Marasmus an der Akademie beseitigen könnte. Diese Bittschrift fand geneigtes Gehör. Die Umgestaltung der Akademie erfolgte von Grund aus. Die Lehranstalt wurde als eine „Hochschule für die bildenden Künste“ neu eingerichtet und an ihre Spitze Anton von Werner als Direktor gestellt. Seine Ernennung datiert vom 6. April 1875, von demselben Tage, an dem das neue Statut in Kraft trat. Zugleich war er zum Leiter eines der von der Hochschule unabhängigen Meisterateliers für solche Schüler, die den Kursus der Akademie mit Auszeichnung durchgemacht hatten, ernannt worden. Die Chronik der Akademie gibt Kunde von dem Eifer, mit dem der junge Direktor ohne Verzug ans Werk ging. Auf dem Gebiete der Malerei waren bis zum Ende des Sommersemesters 1875 nur sechs Lehrer thätig gewesen. Bald nach Beginn des Wintersemesters hatte Anton von Werner das Lehrpersonal auf sechzehn erhöht, nachdem es ihm gelungen war, besonders Künstler heranzuziehen, die malen und zeichnen konnten. In den anderen Fächern begnügte er sich damit, ungeeignete Kräfte durch bessere zu ersetzen, und der Erfolg seiner Anstrengungen war, daß die Akademie im Sommersemester 1876 bereits 138 Schüler hatte, während im Sommersemester 1875 nur 76 Schüler eingeschrieben waren.



Abb. 43. Geheimrat von Wilmowski.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Durch die Pflichten, die ihm sein Amt auferlegte, durch seine emsige Lehrthätigkeit wurde sein künstlerisches Schaffen nicht im mindesten beeinträchtigt. Neben der Riesenarbeit, die ihm das Bild für die Siegessäule aufzwang, schuf er unverdrossen an dem großen Gemälde der Kaiserproklamation, das eine ganze Wand seines Ateliers einnahm. Seine Gewissenhaftigkeit zwang ihn, immer neue Studien zu machen, namentlich Bildnisstudien, da es ihm nicht gelungen war, sämtliche Persönlichkeiten, die in porträtmäßiger Gestaltung auf dem Bilde erscheinen sollten, noch in Versailles zu zeichnen. Auch war er bemüht, jede Stellung, jede Bewegung im einzelnen, jedes Uniform- und jedes Waffenstück nach der Natur zu zeichnen und so lange durchzuprobieren, bis er seiner Meinung nach der Natur am nächsten gekommen war. Außer zahlreichen Uniformstudien legt u. a. eine Reihe von Zeichnungen, von denen wir einige auswählen (s. Abb. 33—35), Zeugnisse seiner enormen Arbeitskraft ab. Graf Moltke beschäftigte ihn damals ganz besonders, weil er den Auftrag erhalten hatte, für den Kaiser von Rußland ein lebensgroßes Bildnis des Generalfeldmarschalls in ganzer Figur und



Abb. 44. Kaiser Wilhelm I.

in russischer Uniform zu malen, welches auf der Kunstausstellung von 1874 erschien. Um diese Zeit mögen auch die Porträtstudien entstanden sein, die den Kopf des Mannes, der nicht rastete und darum auch nicht rostete, in verschiedenen Haltungen zeigen (s. Abb. 36). Auch später nahm der Künstler jede Gelegenheit wahr, ein neues Bild des Mannes zu gewinnen, bis zu jenem schmerzvollen 25. April 1891, wo er es zum letztenmal durfte, wo er die Züge des am Abend zuvor zur ewigen Ruhe Heimgegangenen der Nachwelt überlieferte (Abb. 37). Dem Anfang der siebziger Jahre (1874) gehört auch die Porträtzeichnung des Generalfeldmarschalls von Manteuffel an, der, wie

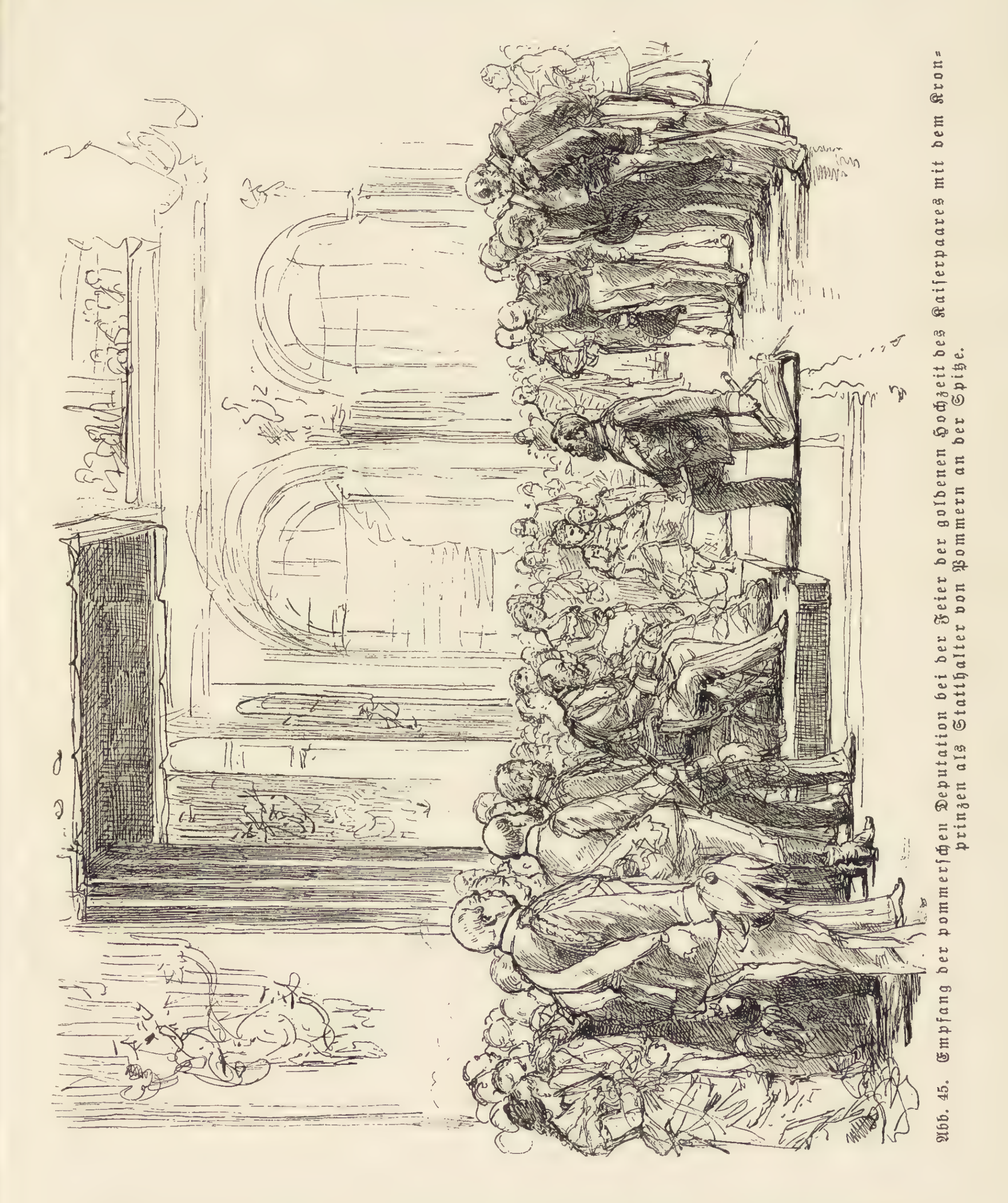


Abb. 45. Empfang der pommerschen Deputation bei der Feier der goldenen Hochzeit des Kaiserpaares mit dem Kronprinzen als Statthalter von Pommern an der Spitze.

oben erwähnt worden ist, noch nachträglich einen Platz auf dem Friese an der Siegessäule erhalten sollte (s. Abb. 38). Hier reihen wir auch am besten die Porträtstudie an, die Anton von Werner nach seiner eigenen Person gemacht (s. Abb. 42), weil sie die Stimmung kennzeichnet, die den Künstler damals im Vollgefühl seiner großen und schnellen Erfolge beseelt haben mag. In späteren Jahren hat er auch zwei Selbstbildnisse in Öl gemalt. Eines war auf der Berliner Jubiläumsausstellung des Jahres 1886 zu sehen; das zweite, 1893 auf Einladung der Direktion der Galerie der Uffizien in Florenz gemalt, figuriert dort in der Sammlung berühmter Maler aller Zeiten.

Auf der Kunstausstellung des Jahres 1874 erschien außer dem Bilde des Grafen von Moltke ein großes dekoratives Gemälde: Dr. Martin Luther auf einem Familienfeste. Luther war dem Künstler von Jugend auf eine wohlvertraute Persönlichkeit. In seiner Jugend (1865) hatte er bereits einen „Luther vor Cajetan“ gemalt, und vier Jahre später führte er für die Aula des Gymnasiums zu Kiel ein Wandgemälde „Luther auf dem Reichstage zu Worms“ aus, dem der „Aufruf der Freiwilligen 1813“ als Seitenstück dient. Auf diesem dritten Lutherbilde hatte der Künstler noch die Aufgabe zu lösen, den Personen, die den Reformator als Gast in einer offenen Halle empfangen, die Züge des Bestellers und seiner Familienmitglieder (der Familie Wollner) zu geben, und es ist



Abb. 46. Fürst Gortschakoff.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

ihm auch gelungen, die modernen Porträtköpfe mit den Renaissancekostümen ihrer Träger so in Einklang zu bringen, daß das Ganze doch als eine Komposition aus einem Guſſe erschien. Wenn damals einiges trotzdem fremdartig wirkte, was heute niemandem mehr auffallen würde, so darf man nicht vergessen, daß zu jener Zeit auch die religiösen Bilder E. von Gebhardts mit ihren in ähnlicher Art kostümierten Figuren bei weitem noch nicht den Beifall errungen hatten, dessen sie sich heute erfreuen. Das Bild brachte dem Künstler die kleine goldene Medaille ein.



Abb. 47. Graf Schuwaloff.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Auch in den nächsten Jahren beschäftigten ihn mehrere dekorative Arbeiten. Ihrer drei erschienen auf der Kunstausstellung des Jahres 1876: zwei Märchendarstellungen, „Schneewittchen“ und „Die sieben Raben“ für die Villa Sußmann in Berlin, und „La Festa“, ein figurenreiches Bild aus dem heiteren Leben zur Zeit der venezianischen Hochrenaissance, das zum Schmucke des Treppenhauses der Villa Behrens in Hamburg bestimmt war (s. Abb. 39). Es ist ganz aus demselben Geiste geschaffen, der die Hochzeiten und die Gastmähler des Paolo Veronese erfüllt, und auch in dem glänzenden, fröhlich gestimmten Kolorit suchte unser Künstler mit dem venezianischen Großmeister zu wetteifern. Einen ganzen Cyklus von

dekorativen Bildern, die in die Wand eingelassen und von plastischen Rahmen umschlossen wurden, hat der Künstler dann 1877 für den großen Saal im Erdgeschosse des Café Bauer Unter den Linden ausgeführt: Scenen aus dem antiken Leben, von denen wir eine der stimmungsvollsten, den „Abend" (s. Abb. 40), wiedergeben. Zu einer Zeit, wo Alma-Tademas Genrebilder aus dem altägyptischen und altrömischen Leben das ganze künstlerische Berlin in einen Taumel der Begeisterung versetzten, wußte unser Künstler den Geist der Antike mindestens ebenso tief zu erfassen, aber ohne die aufdringliche Betonung des archäologischen Kleinkrams die Menschen mit weit größerer Lebenswärme zu erfüllen und sie mit der Landschaft in engen Zusammenhang zu bringen.



Abb. 48. Graf Karolyi.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Auf das Studium der Venezianer und jener späteren italienischen Eklektiker, die mit venezianischem Kolorit Raffaelische Hoheit und Raffaelisches Schönheitsgefühl zu verbinden suchten, deutet auch ein 1879 vollendetes Gemälde, das unter den Werken des Künstlers vereinzelt dasteht: der Zinsgroschen, ein Altarbild, das Anton von Werner infolge der Attentate gegen Kaiser Wilhelm der St. Gertraudtenkirche seiner Vaterstadt gestiftet hat (s. Abb. 41). Indem der Künstler sich hier an klassische Vorbilder hielt, hat er nur einem richtigen Empfinden Ausdruck gegeben. In der italie-

nischen Kunst des XVI. Jahrhunderts hat die religiöse Malerei, die zur Andacht, zur Anbetung, zu wahrhaft inniger Verehrung der göttlichen und heiligen Personen führen will, ihren Höhepunkt erreicht, und es wäre für einen modernen Maler vermessen, über Ideale der Kunst hinausstreben zu wollen, die bereits ihre höchste Vollendung gefunden haben. — Obwohl diese dekorativen und andere Arbeiten, vor allem aber seine amtliche Thätigkeit die Kräfte des Künstlers vollauf in Anspruch nahmen, ließ er keine Gelegenheit vorübergehen, seine Porträtgalerie zu vermehren und bei Hoffestlichkeiten, zu denen er stets geladen war, seine Studien zu machen. Zu Ende der siebziger Jahre entstanden u. a. die Porträtzeichnung des Geheimen Rates von Wilmowski, des Chefs des kaiserlichen Civilkabinetts, der zu den engsten Vertrauten des Kaisers gehörte (s. Abb. 43), die Studien nach dem Kaiser selbst, in einer Uniform, die er auf Hofbällen zu tragen pflegte (s. Abb. 44), und die Darstellung des Empfanges der pommerschen Deputation bei der goldenen Hochzeit des Kaiserpaares im Juni 1879, wo der Deutsche Kronprinz, der die Deputation in seiner Eigenschaft als Statthalter von Pommern führte, vor seinen erlauchten Eltern ritterlich das Knie beugt (s. Abb. 45). Eine Erinnerung an diese Zeit glänzender Hoffeste, auf die noch keine trüben Ereignisse im Hohenzollernhause einen Schatten geworfen hatten, ist auch ein im Jahre 1895 vollendetes Bild:



Abb. 49. Graf Andrassy.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

der Kronprinz 1878 auf dem Hofball, im Gespräche mit den Spitzen der städtischen Behörden und mit einigen Vertretern der Wissenschaft, nachdem er vorher die Spitzen der Kunst, Menzel, Knaus u. a., die noch zur Seite und im Hintergrunde sichtbar sind, angeredet hatte (im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau).



Abb. 50. Mehemed Ali.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Das Jahr 1878 stellte an Anton von Werners Thätigkeit beinahe ebenso starke Anforderungen wie die Wochen nach der Kaiserproklamation in Versailles, und zwar nicht bloß an den Künstler, sondern auch an den Organisator. Bei den damaligen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland hatte letzteres eine Beteiligung an der Pariser Weltausstellung im Jahre 1878 von vornherein abgelehnt. Allmählich bildeten sich aber Konstellationen der Politik, die es dem Fürsten Bismarck wünschenswert erscheinen ließen, die Empfindlichkeit der damaligen französischen Machthaber durch einen Akt der Höflichkeit zu besänftigen. Ohne sich auf lange Verhandlungen und Kommissionsberatungen, die ihm immer verhaßt waren, einzulassen, berief er am 21. Februar 1878 Anton von Werner und legte ihm unter der Bedingung strengster Verschwiegenheit die Frage vor, ob er auf seine persönliche Verantwortlichkeit hin bis zum 1. Mai noch eine Deutsche Kunstabteilung für die Pariser Ausstellung arrangieren könnte. Anton von Werner versprach dem Reichskanzler, ihm innerhalb von acht Tagen seine Bedingungen vorzulegen. Er formulierte sie genau in zehn Punkten, und der Kanzler nahm sie, nachdem er sie einzeln im Gespräch mit dem Künstler geprüft und dieser sie ihm erläutert hatte, ohne jede Korrektur an. Von diesem Tage an war der Künstler

durch die Lösung der überaus schwierigen Aufgabe so völlig in Anspruch genommen, daß er den Pinsel nicht in die Hand nehmen konnte. Die Kosten der Ausstellung wurden aus der Privatschatulle des Kaisers bestritten. Trotz des heftigen Widerspruchs der Süddeutschen, insbesondere der Wilhelm sprach sich später gegenüber der Deputation des Senats der Berliner Kunstakademie, die ihn nach den Attentaten beglückwünschte und der auch Anton von Werner angehörte, sehr erfreut und befriedigt über den Erfolg dieses Friedenswerkes aus, und noch im Jahre 1880 machte Fürst Bis-



Abb. 51. Fürst von Hohenlohe-Schillingsfürst.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Münchener und Karlsruher Künstler, und trotz der Kürze der Zeit gelang es den Bemühungen Anton von Werners, eine Eliteausstellung zusammenzubringen, die bei ihrer Eröffnung im Mai, dank auch der überaus geschmackvollen und wirksamen dekorativen Ausstattung durch den Münchener Lorenz Gedon, selbst auf die französischen Künstler und Kritiker einen starken, fast verblüffenden Eindruck machte. Auch Kaiser marck in Friedrichsruh dem Künstler das Kompliment, daß er noch nie besser bedient worden sei, als bei dieser Gelegenheit.

Kaum war Anton von Werner aus Paris zurückgekehrt, als ihm ein großer Auftrag in monumentalem Stile zu teil wurde.

Am 13. Juni 1878 war in Berlin der Kongreß zusammengetreten, der unter dem Vorsitze des Fürsten Bismarck die im Frieden von San Stefano getroffenen Vereinbarungen

zwischen Rußland und der Türkei prüfen und danach mit den Interessen der übrigen europäischen Mächte, insbesondere Englands und Österreichs als den zunächst beteiligten, in Einklang bringen sollte. Seit dem Wiener Kongreß hatte die Welt noch nicht ein ähnliches Schauspiel erlebt, und wenn auch das kurz zuvor gegen Kaiser Wilhelm verübte Attentat die Versammlung ernst stimmte, wenn auch nicht glänzende Feste gefeiert wurden und das Publikum nicht viel von den Staatsmännern und Diplomaten der Großmächte zu sehen bekam, so war der „Berliner Kongreß“ immerhin ein Ereignis von großer Bedeutung für die Geschichte der jungen Reichshauptstadt. Der große Kanzler, der „ehrliche Makler“, stand damals auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Macht, und wenn er auch voraussehen mochte, daß bei den Verhandlungen nicht viel herauskommen würde, so wollte er sich nicht die Gelegenheit entgehen lassen, zu beweisen, daß er nicht bloß die erste Geige, sondern auch den Dirigentenstab im Konzerte der europäischen Diplomatie führen konnte, wenn er die Lust und Laune dazu hatte. Der Magistrat von Berlin, der diese Zusammenkunft von Diplomaten aus lokalen Gründen höher schätzte, als es später die Geschichte gethan hat, beschloß, die Erinnerung daran in einem monumentalen Gemälde, das im Festsaale des Rathauses seinen Platz finden sollte, festzuhalten. Der Auftrag dazu erging an Anton von Wer-



Abb. 52. Lord Beaconsfield.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

ner, der die Schlußsitzung des Kongresses am 13. Juli 1878 als das für seine Darstellung geeignetste Motiv erwählte, den Augenblick, wo nach der Unterzeichnung des „Berliner Vertrags“ die Förmlichkeiten erledigt sind, wo sich die Tischrunde auflöst und sich Gruppen bilden, die dem Maler viel erwünschter sind, als steife Diplomaten an einem unendlich langen Tische.

Die schwierigste Aufgabe, die der Künstler zunächst zu bewältigen hatte, war die, all der illustren Männer zu Porträtsitzungen habhaft zu werden, bevor sie auseinander gingen. Denn unbedingte Bildnistreue war die Hauptsache bei einer Komposition, aus der nicht viel dramatisches Leben herauszuschlagen war. Dank seiner Beharrlichkeit löste er auch diese Aufgabe, wenn sich auch die Vorarbeiten bis in das Jahr 1880 hinauszogen. Einige der Bevollmächtigten zum Kongreß hat er noch im Jahre 1878, unmittelbar vor ihrer Abreise porträtieren können, wie z. B. den Fürsten Gortschakoff (s. Abb. 46), den Grafen Schuwaloff (s. Abb. 47), den österreichisch-ungarischen Botschafter Grafen Karolyi (s. Abb. 48), der auf dem ausgeführten Bilde in ungarischer Magnatentracht neben dem Lehnsessel des Fürsten Gortschakoff steht, den Grafen Andrassy (s. Abb. 49), den türkischen Bevollmächtigten Mehemed Ali, der am 7. September in Ipek, wenige Monate nach dem Schlusse des Kongresses, bei der Ausführung der von diesem gefaßten Beschlüsse unter den Albanesen ein trauriges Ende fand (s. Abb. 50), den damaligen deutschen Botschafter in Paris, späteren Reichskanzler Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst (s. Abb. 51) und den englischen Premierminister Lord Beaconsfield (s. Abb. 52), dessen gebrechliche, von Alter und Krankheit gebeugte Gestalt der Künstler noch einmal in einer die Gestalt ganz wiedergebenden Studie gezeichnet hat (s. Abb. 53). Andere Diplomaten, wie z. B. den italienischen Botschafter Grafen Launay (s. Abb. 54), und den türkischen Botschafter Sadullah Bey (s. Abb. 55), hat er erst in den folgenden Jahren, kurz



Abb. 53. Lord Beaconsfield. Studie zum Kongreßbilde.

vor Vollendung des Bildes, das im März 1881 im Festsaale des Berliner Rathauses aufgestellt wurde, porträtieren können. Die französischen Bevollmächtigten, Waddington und Desprez, zeichnete und malte er noch 1878 in Paris, wohin er im Laufe des Sommers mehreremal zurückkehren mußte. Zu dieser Reihe von Bildnissen, die ein internationales Gegenstück zu der aus den Studien zur „Kaiserproklamation in Versailles“ erwachsenen Porträtsammlung bildet, gehört auch das des treuesten und selbstlosesten Mitarbeiters des Fürsten Bismarck, des Geheimen Legationsrates Lothar Bucher (s. Abb. 56), dessen Kopf auf dem ausgeführten Bilde im Hintergrunde zwischen der Gestalt Bismarcks und Andrassys sichtbar ist. Auch die Porträt- und Modellstudien Abb. 57 bis 59 sind in dieser Zeit entstanden. Die Beschäftigung mit dem Bilde und die dazu nötigen Vorstudien brachten den Künstler abermals in nähere Berührung mit dem Reichskanzler, den er schon im Jahre zuvor in jener köstlichen Zeichnung „Gaudeamus!“ (s. o. S. 7) im Familienkreis gezeichnet hatte, und aus diesem Verkehr erwuchs eine mit markigen Strichen festgehaltene Kopfstudie, die das mächtige Haupt fast in „verlorenem Profil“ darstellt (s. Abb. 60).



Abb. 54. Graf Launay.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Ein Mann von solcher Entschlossenheit

in künstlerischen Dingen, wie sie sich Anton von Werner erworben hatte, schwankt nicht lange beim Komponieren. Sobald er einmal über sein Endziel ins klare gekommen ist, stehen ihm die Hauptgruppen so lebendig vor Augen, daß er keines Experimentierens mehr bedarf. So hat er auch die Hauptgruppen des Kongreßbildes (s. Abb. 61 und 62) fast schon auf den ersten Wurf so scharf gegliedert und abgewogen, daß er bei der Ausführung des großen Bildes nicht viel davon abzuweichen brauchte. Nur hat er manche Hand- und Armbewegung, manche Nonchalance in der Haltung, die in Wirklichkeit vielleicht zu kordial oder etwas zu gemütlich ausgefallen waren, in der monumentalen Erinnerungstafel herabgemäßigt, gedämpft, nüchterner gestaltet. Diese Beschränkung auf das Ceremonielle, diese Rücksichtnahme auf hundert berechtigte und unberechtigte Empfindlichkeiten ist von Beginn seiner Laufbahn als Maler der Geschichte seiner Zeit der Hemmschuh des Künstlers gewesen, der seine Phantasie gelähmt hat. Er hat mit seiner Person dafür büßen müssen, was andere verschuldet hatten, und als sein Kongreßbild endlich vollendet war und zuerst in Berlin, später auch in Wien ausgestellt wurde, hatte der Künstler nicht viele günstige Beurteilungen in der Presse zu verzeichnen. Die einen fanden den Bismarck zu löwenmäßig, die anderen zu bärenhaft, und den



Abb. 55. Sadullah Bey.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

übrigen Kongreßmitgliedern wollten sie nicht mehr als die Rolle korrekter Statisten von photographischer Treue, dem Ganzen nicht mehr als die Bedeutung einer gut kolorierten Staatsaktion zubilligen. Ein Menzel, ein Lenbach hätte das ganz anders gemacht! Freilich anders; aber Künstler von so starkem subjektiven Empfinden hätten sich auch nicht dazu herbeigelassen, eine geschichtliche Urkunde zu schaffen. Sie hätten nur ein malerisches Kunststück zustande gebracht, das vermutlich nicht weniger von der Kritik verschont worden wäre als das Wernersche Ceremonienbild. Nach anderthalb Jahrzehnten haben sich inzwischen die Wogen der Entrüstung gelegt, und jetzt, nachdem ein großer Teil derer, die auf dem Bilde dargestellt sind, aus dem Leben geschieden ist, kann man dem Künstler nur dankbar sein, daß er sich durch Rücksichten auf malerische Wirkungen nicht hat verleiten lassen, von der Wahrheit so, wie er sie selbst gesehen hat — man bemerkt ihn an der Thür im Hintergrunde links — in irgend einem wichtigen Punkte abzuweichen. So hat er wiederum einen bedeutsamen Vorgang durch die unbestechliche Wahrheitsliebe seiner Darstellung beurkundet, eine Versammlung von Staatsmännern von hervorragender, zum Theil genialer Begabung, wie sie Berlin, wie sie die Welt seitdem nicht wieder an einem Orte vereinigt gesehen hat (s. Abb. 63).

Die Arbeiten an diesem Riesenbilde nahmen während der Zeit von 1878—1881 die künstlerische Thätigkeit Anton von Werners

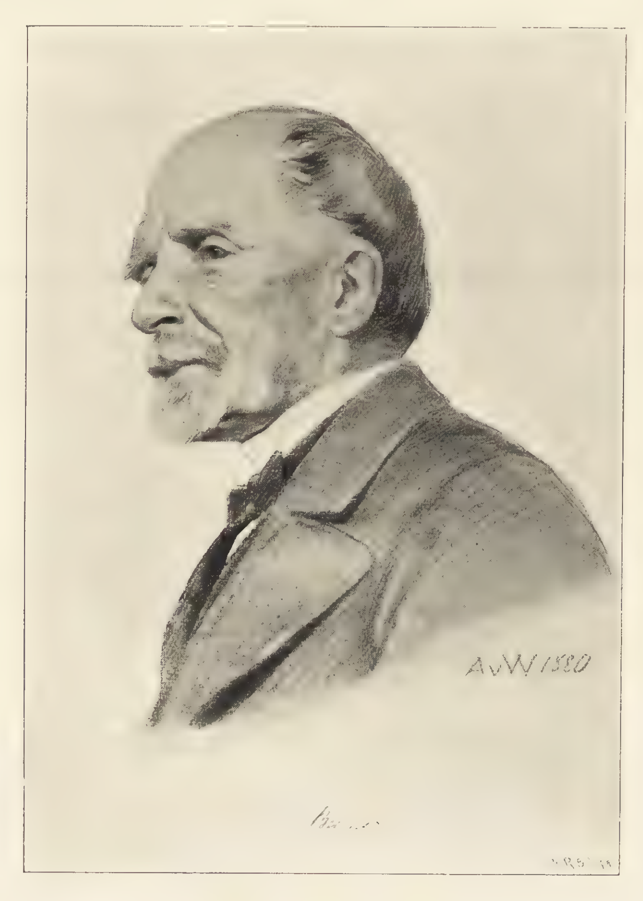


Abb. 56. Lothar Bucher.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

nicht ausschließlich in Anspruch. Es war vielmehr eine der produktivsten im Leben des arbeitsamen Künstlers, der es mit jeder Kleinigkeit ernst nahm und selbst bei dem welche die Bürgerschaft ohne Zagen mit altpreußischer Opferwilligkeit bestand. Nachdem der Künstler im September 1878 in Saarbrücken und Umgegend die nötigen Orts-



Abb. 57. J. M. von Radowitz, erster Sekretär des Kongresses.

geringfügigsten militärischen Ausrüstungsstück die Natur zu Rate zog. Im Jahre 1878 hatte er vom Staate den Auftrag erhalten, für einen an das Rathaus in Saarbrücken angebauten Saal eine Reihe von Gemälden auszuführen, deren Hauptmomente an die heißen Augusttage von 1870 erinnern sollten, die der Stadt die schwersten Prüfungen auferlegten, und Porträtstudien (s. Abb. 64—66) gemacht hatte, förderte er die Arbeit so schnell, daß der Bildercyklus am 8. August 1880 der Stadt übergeben werden konnte. Der auszuschmückende Raum bedingte eine gewisse Verschiedenartigkeit im Format der Darstellungen. Nur die lebensgroßen Porträts des Kronprinzen und des Prinzen

Friedrich Karl, des Grafen Moltke und des Fürsten Bismarck, die zu zweien als Seitenstücke gedacht sind, konnten ein gleiches Format und eine übereinstimmende architektonische Umrahmung erhalten, wodurch ihnen gewissermaßen ein monumentales Gepräge

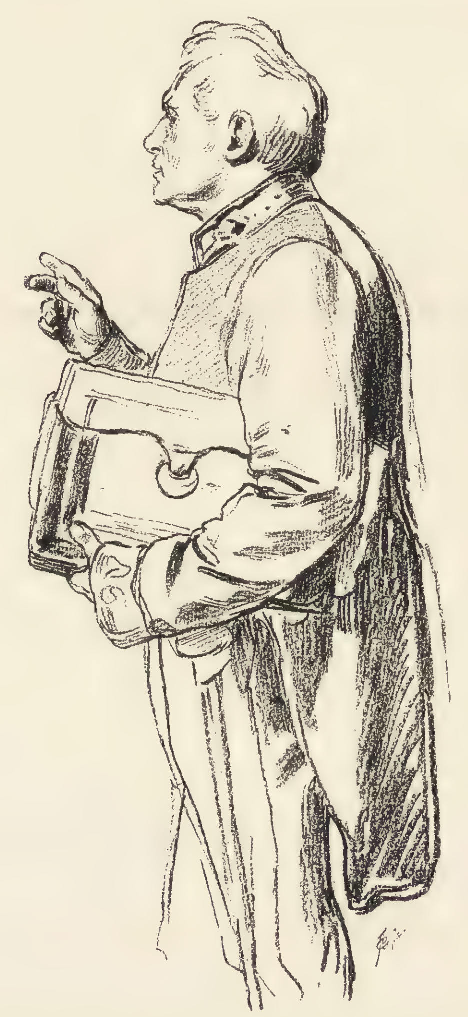


Abb. 58. Modellstudie für das Kongreßbild 1880.

gegeben wird. Sehr feinsinnig hat der Künstler durch den landschaftlichen Hintergrund den Wirkungskreis eines jeden der Dargestellten charakterisiert und beim Prinzen Friedrich Karl auch die Zeit angedeutet, wo er seine größten militärischen Erfolge errang (s. Abb. 67 u. 68). Von den beiden Bildern, die unmittelbar an die ersten Augusttage von 1870 erinnern, stellt das eine, an der Wand gegenüber dem Eingange in den Saal, eine Episode aus der Erstürmung des „Roten Berges" bei Spichern am 6. August dar, den Augenblick, wo General von François sich an die Spitze der 9. Kompanie des 39. Infanterieregiments stellt, um nach altpreußischer Überlieferung den Seinen voran in den Tod zu gehen (s. Abb. 69). „Gegen drei Uhr," so wird der Moment von einem militärischen Geschichtsschreiber des Krieges geschildert, „erteilte General von Kameke dem General von François den Befehl, den ‚Roten Berg' zu stürmen, die Füsiliere der 74er begannen, der General an ihrer Spitze, die steilen Felsabhänge zu erklimmen. Trotz



Abb. 59. Geheimer Rat Illing aus dem Ministerium des Innern.

Als die 74er, nachdem sie eine Zeitlang am Fuße des Berges gehalten, im ersten Anlauf nach der Höhe den ersten Schützengraben genommen hatten, erschien der General von François und beglückwünschte das Bataillon zu seinem Erfolge. „Doch soeben wurden die 39er auf dem linken Flügel zurückgedrängt und auch gegen die 74er setzte sich aus dem Walde eine starke Abteilung in Bewegung. Da läßt der General den Hornisten Hasselhorst ‚Avancieren' blasen und führt selbst den Degen schwingend die eben angekommene 9. Kompanie des 39. Regiments mit dem Rufe: ‚Vorwärts, meine tapferen 39er!' dem Feinde entgegen. Neben ihm schreiten die Leutnants Hesse, Wiesel und Lentze sowie der Tambour Wüstefeld, welcher die Trommel zum Sturm rührt. Doch nach wenigen Schritten sinkt der General, von einer Kugel unter dem erhobenen rechten Arm verwundet, zu Boden. Da er sich tödlich getroffen fühlt, so übergibt er dem Tambour Wüstefeld den Orden pour le mérite, der seinem Könige zurückgegeben werden soll; Leutnant

feindlichen Feuers und der schweren Arbeit wurde diese Bewegung ausgeführt, und mit kühnem Andrange warfen sich die braven Füsiliere auf die unerschrockenen französischen Jäger, die in eine zweite Stellung zurückwichen. Als die Preußen sich aber zu einem zweiten Vorgehen sammeln wollten, war die Spitze der Division Bataille auf dem Felde eingetroffen und führte sich durch einen kräftigen Vorstoß ein; glücklicherweise erschien in diesem Augenblicke auch eine frische Kompanie 39er auf dem Höhenrande. General von François setzte sich an ihre Spitze mit den Worten: ‚Vorwärts, meine braven 39er!' doch — von fünf Kugeln getroffen, sank der tapfere Kämpfer hin, nur geschützt von seiner schon sehr zusammengeschmolzenen, aber standhaften 9. Kompanie."

Noch eingehender wird der von Anton von Werner dargestellte Moment von dem Verfasser der „Saarbrücker Kriegschronik" nach Berichten von Augenzeugen geschildert.*)

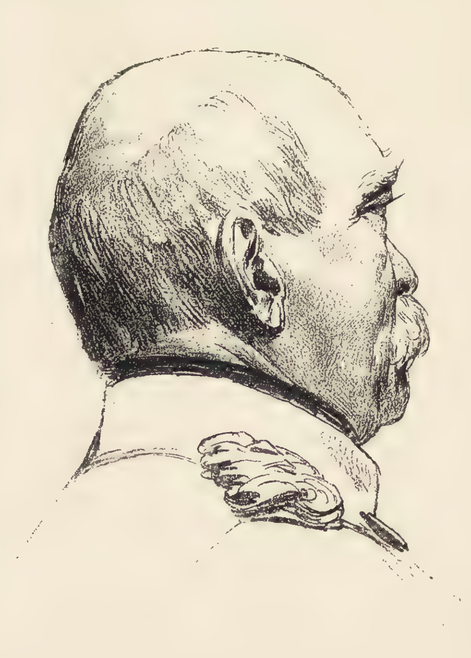


Abb. 60. Fürst Bismarck.

*) Saarbrücker Kriegschronik, Ereignisse in und bei Saarbrücken und St. Johann sowie am Spicherer Berge 1870 von A. Ruppersberg, Oberlehrer am Gymnasium in Saarbrücken (Saarbrücken 1895).

Hesse zieht von der ausgestreckten Hand den Trauring, um ihn der Gemahlin des Generals zu überbringen. Gleich darauf treffen den Verwundeten vier Mitrailleusenkugeln, und er verscheidet mit den Worten: ‚Es ist doch ein schöner Tod auf dem Schlachtfelde. Ich sterbe gern, da das Gefecht vorwärts geht.‘ Die Leiche des Gefallenen, der nur den Generalshelm, sonst noch die Uniform eines Obersten des 58. Regiments trug (er war erst am 26. Juli zum General befördert worden), wurde auf Veranlassung seines Adjutanten, Premierleutnants von Dieskau, mit einem Soldatenmantel bedeckt am Fuße des Roten Berges niedergelegt und von dort an demselben Abend nach Saar=



Abb. 61. Studie zum Bilde des Berliner Kongresses.

brücken in die Ludwigskirche gebracht." Links und rechts von diesem Gemälde haben die Bildnisse des Grafen Moltke und des Fürsten Bismarck ihre Plätze gefunden.

gegen gezwungen, von dem wirklichen Sachverhalt etwas abzuweichen, ohne jedoch die geschichtliche Wahrheit in höherem Sinne zu verletzen. Ein so ceremonieller Empfang



Abb. 62. Studie zum Bilde des Berliner Kongresses.

Aus diesen beiden Berichten ergibt sich, wie eng sich der Künstler an die Darstellung der Ereignisse durch Augenzeugen gehalten hat. Bei dem zweiten historischen Bilde an der den Fenstern gegenüber befindlichen Mittelwand des Saales war er da-

des Königs in der eben wiedergewonnenen Stadt, wie ihn Anton von Werner auf seinem Bilde (s. Abb. 71) geschildert hat, hat nicht stattgefunden und konnte auch nicht stattfinden, weil die Zeit der Ankunft des Königs nicht genau bekannt war, obwohl



Abb. 63. Der Berliner Kongreß 1878. Im Festsaale des Rathauses in Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 64. Rechtsanwalt Böcking in Saarbrücken.

man ihn erwartete. Erst am Nachmittag des 9. August kamen Pferde des königlichen Marstalls an, so daß das Gerücht, der König komme, sich in den Schwesterstädten verbreitete und die Straßen, besonders in St. Johann, dicht besetzt wurden. „Gegen 4 Uhr," so erzählt der Verfasser der „Saarbrücker Kriegschronik", „ertönte der Ruf: ‚Er kommt!‘ Vorn zog die Stabswache zu Fuß und zu Roß, aus den verschiedensten Regimentern der Armee gebildet, lauter große und schöne Leute, dann Armeegendarmen, und endlich nahte, von tausendstimmigem Hurra und Hoch, von Tücher- und Mützenschwenken begrüßt, der königliche Wagen, den vier, von zwei Sattelreitern gelenkte Rappen zogen. Huldvoll dankte der Monarch, in dessen Zügen sich Ernst und Milde paarten, für die Grüße der Bürger. Neben dem König saß sein Flügeladjutant Oberstleutnant von Loucadou . . . . Über die alte Brücke, wo die Sandsäcke und Fässer noch an die Schreckenszeit der Bewohner erinnerten, ging der Zug zu dem Hause des Herrn Quien, dem Absteigequartier des Königs."

Diesen Moment, die Ankunft des Königs vor der alten Brücke an der St. Johanner Seite, hat der Künstler zum Gegenstand seiner Darstellung gemacht, und wenn der Empfang des Königs durch die Vertreter der Stadt auch nicht so stattgefunden hat,

wie ihn der Künstler im Bilde vorführt, so hat er nur die durch einen Zufall vereitelte Absicht zur That gemacht. Es ist im Grunde nur eine kleine Korrektur, den damaligen Vätern der Stadt zuliebe, die sich schon am Tage vor der Ankunft des Königs am Eingange von St. Johann zu seinem Empfange versammelt hatten, ihn aber vergebens erwarteten. Sie, mehrere angesehene Bürger der Stadt und die Arbeiter im Vordergrunde links am Brückenpfeiler sind porträtmäßig wiedergegeben.

Auf der Kunstausstellung des Jahres 1880 erschien, zugleich mit einem Teile der Gemälde für das Saarbrücker Rathaus, ein Bild mit zahlreichen kleinen Figuren, das, ganz abweichend von der gewöhnlichen Art des Künstlers gemalt, auch diejenigen, die bisher von seiner koloristischen Begabung im eigentlichen Sinne keine sehr hohe Meinung gehabt hatten, eines anderen belehrte, die Darstellung einer Taufe in des Künstlers eigener Familie, in einem Raum seines Hauses in der Potsdamerstraße. Ihm war



Abb. 65. Ein Saarbrücker Bürger. Studie für das Rathaussaalbild „Einzug des Königs 1870" in Saarbrücken.

die Ehre zu teil geworden, daß seine erlauchten Protektoren, der Kronprinz und die Kronprinzessin des Deutschen Reiches, nicht nur ihre Teilnahme an der heiligen Handlung zugesagt hatten, sondern daß auch die hohe Frau sich erboten, das neugeborene Kind selbst aus der Taufe zu heben. Der künstlich verdunkelte Raum, in dem die Feier vor sich geht (s. die Abb. 73), wird durch eine Gaskrone, durch Wandleuchter und durch Altarkerzen erhellt. Diese Fülle des Lichtes fällt auf eine Gesellschaft berühmter Männer und anmutiger Frauen, wie sie vielleicht noch nie zuvor das Familienfest eines Künstlers verherrlicht hat. Fast in der Mitte des Saales die

Dieses Bild wird von den Porträts des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl flankiert. Den idealen Gewinn, der für Saarbrücken wie für das gesamte deutsche Vaterland aus dem blutigen Ringen erwachsen ist, das bei Wörth im Süden und vor den Thoren Saarbrückens zu gleicher Zeit seinen Anfang nahm, hat der Künstler in dem siebenten der Saarbrücker Rathausbilder „Victoria!" veranschaulicht, der Siegesfeier der vereinigten deutschen Stämme, über deren Vertretern die Siegesgöttin selbst in leuchtender Schöne die errungene Kaiserkrone emporhebt (s. Abb. 72). Dieses Bild ist an der Eingangswand zwischen zwei Thüren eingelassen worden.

hohe Gestalt des Kronprinzen auf der Höhe seiner männlichen Kraft, neben ihm Graf Moltke. Die Kronprinzessin beugt sich mit mütterlicher Zärtlichkeit auf den Täufling herab, den der Hofprediger Frommel eben in den Bund der Christen aufnimmt. Hinter der Kronprinzessin steht Anton von Werners berühmter Kunstgenosse, Ludwig Knaus, zu seiner Rechten der Taufvater selbst und neben ihm, dem Altar zunächst, seine Gattin. Die beiden kleinen Mädchen im Vordergrunde, die den Ernst der heiligen Handlung schon begreifen, sind die älteren Töchter des Künstlers. Fast alle Anwesenden, soweit sie erkennbar hervortreten, sind Porträts: Künstler, Gelehrte, Schriftsteller, hohe Staatsbeamte mit ihren Damen u. s. w., die Vertreter des großen Freundeskreises, den sich Anton von Werner allmählich durch seine Kunst, die Treuherzigkeit und die Biederkeit seines Wesens und durch seine Liebe zu einer edlen Geselligkeit gewonnen hatte. Trotz ihrer Kleinheit sind fast alle Figuren von überraschender Porträtähnlichkeit; aber diesen Vorzug des Künstlers kennen wir längst. Dagegen zeigt er sich



Abb. 66. Kappenmacher Simon aus Saarbrücken. Studie für den Einzug König Wilhelms in Saarbrücken 1870 (im Rathaussaal).

uns hier als Kolorist von einer neuen Seite. Es war, als ob er einmal zeigen wollte, daß er sich ebensogut wie irgend einer auf die späteren Jahren hat er, wie wir sehen werden, noch mehrere Bilder gemalt, in denen er durch die Natur des Gegenstandes zur Lösung





Abb. 67. Kronprinz Friedrich Wilhelm und Prinz Friedrich Karl. Aus dem Saale des Rathauses in Saarbrücken.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

volle Entfaltung der Reize des Helldunkels verstände, daß er in der Wiedergabe komplizierter Beleuchtungseffekte selbst mit einem Menzel zu wetteifern befähigt wäre. In ähnlicher, zum Teil noch schwierigerer Beleuchtungsprobleme geführt wurde.

Eine Studie zu dem Bilde der Taufe (s. Abb. 74) ordnet die Gruppe vor dem

Altar etwas anders an, als sie auf dem ausgeführten Bilde erscheint. Die große Zahl der zur Feier erschienenen Personen nötigte den Künstler später, mit dem Raum etwas sparsamer umzugehen und jene Gruppe dichter an den Altar heranzurücken, wodurch auch die ganze Komposition an Geschlossenheit erheblich gewonnen hat. Diese Scene aus dem Familienleben des Künstlers gibt uns die Veranlassung, hier eine Reihe von Studien zusammenzustellen, die der Künstler aus seinen Mappen und Skizzenbüchern zur Reproduktion für uns ausgewählt hat (s. Abb. 75—81). Es sind zum größeren Teil Porträtstudien, die der Künstler in seiner Familie wie auf seinen sommerlichen Erholungsreisen in See- und andere Bäder gemacht hat, zum Teil auch figurenreiche





Abb. 68. Graf Moltke und Fürst Bismarck. Aus dem Saale des Rathauses in Saarbrücken. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Darstellungen, wie z. B. das fröhliche Treiben vor dem Orchester in Heringsdorf, aus dem er die Gruppe der beiden Kinder im Vordergrunde auf einem anderen Blatte noch einmal in größerem Maßstabe gezeichnet hat, und rein landschaftliche Ansichten (darunter eine aus Neusatzeck im badischen



Abb. 69. Sturm auf die Spicherer Höhen am 6. August 1870. (General von François an der Spitze der 9. Kompanie des 34. Regiments.)
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Schwarzwald), in denen er sich schon im Jahre 1870 als Meister bewährt hatte. Diese Studien hat der Künstler bis in die neueste Zeit fortgesetzt; in Bleistift, Aquarell und Pastell hat er auch darin mit den Specialisten gewetteifert, und als er auf der Ausstellung von 1887 ein Paar solcher Zeichnungen mit Kindern, die sich im Freien tummeln, als „Pleinairstudien" bezeichnete, hat er gewiß damit sagen wollen, daß ihm das Studium im Freien lange Zeit schon geläufig gewesen war, bevor eine Sekte von Malern auf den Gedanken kam, aus einer so gewöhnlichen Art zu arbeiten eine neue Offenbarung der Kunst zu machen.

In demselben Jahre, wo die Bilder für Saarbrücken und „die Taufe" zur Ausstellung gelangten, erschien auch eine Porträtzeichnung Kaiser Wilhelms. Sie trägt das Datum des 3. Februar 1880 (s. Abb. 82), ist also entstanden, als der greise Herrscher die Folgen des Attentats vom 2. Juni 1878 wieder überwunden hatte. Freilich treten die Gesichtsknochen schärfer hervor, der Bart hat sich gelichtet, und die Augen blicken ernst. Wenn auch jenes Attentat den Glauben des Kaisers an die Treue seines

Volks nicht erschüttert hatte, so nahm sein sonst so sonniges und leutseliges Wesen doch bisweilen einen herben und strengen Zug an, und in solcher Stimmung hat ihn „19. Juli 1870"; aber jeder deutsche Patriot weiß, daß an diesem Tage König Wilhelm an der Ruhestätte seiner Eltern Trost und Sammlung suchte, bevor er hin-



Abb. 70. Studie zu dem Sturm auf die Spicherer Höhen (s. Abb. 69).

Anton von Werner 1880 gezeichnet. Die Studie brauchte er für ein Bild, das vielleicht sein populärstes ist, das überall, wo Preußen und Deutsche wohnen, ohne Erklärung verstanden wird, das in zahllosen Nachbildungen durch Photographie, Holzschnitt u. s. w. seinen Weg um die Welt gemacht hat. Es trägt nur den Titel

auszog in den heiligen Krieg, der die letzte Schmach von dem Gedächtnis derer löschen sollte, deren sterbliche Reste in der Gruft des Mausoleums in Charlottenburg ruhen. Es ist niemand dabei gewesen, als der König die stille Andacht hielt; aber der große Erfolg des Bildes beweist, daß der Künstler in richtigem Gefühl den Augen-



Abb. 71. Ankunft König Wilhelms in Saarbrücken am 9. August 1870. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

blick so wiedergegeben hat, wie er wirklich war, oder doch so, wie ihn sich die Phantasie des Volkes vorgestellt hatte. Seit länger als fünfzig Jahren war das Mausoleum abermals eine „Urkunde“ gemalt hatte. Der Tod des ersten Kaiserpaares, das ebenfalls im Mausoleum seine Ruhestätte finden sollte, hat einen Erweiterungsbau nötig ge-



Abb. 72. Victoria! Im Rathause zu Saarbrücken.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ein patriotisches Heiligtum gewesen, ein Ort, zu dem anfangs Hunderte, dann Tausende pilgerten und jetzt Hunderttausende strömen. Als Anton von Werner das Bild, das ein hochherziger Kunstfreund, Stadtrat von Korn in Breslau, dem dortigen Museum der bildenden Künste geschenkt hat, im Jahre 1881 vollendete, konnte er nicht wissen, daß er macht. Er ist nicht zum Vorteil des Bauwerks ausgefallen. Die Beleuchtung ist eine andere geworden, und die ehrfürchtige Stimmung, die früher den Eintretenden empfing und festhielt, kommt nicht mehr in alter Stärke auf. Wie das Mausoleum früher gewesen ist, eine Stätte der Erbauung, der Erhebung und der stillen Einkehr, das

bringt Anton von Werners Bild den Alten, die heute ihre Andacht nicht wiederfinden können, in wehmütige Erinnerung (s. Abb. 83).



Abb. 73. Die Taufe. Im Besitz der Kaiserin Friedrich. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Während der Künstler noch an diesem Bilde arbeitete, trat ein Auftrag an ihn heran, der auf mehrere Jahre den größten Teil seiner Arbeitskraft in Anspruch nahm. Es war die Zeit, wo französische und vornehmlich belgische Gesellschaften mit ihren Panoramen von Schlachten aus den letzten Kriegen Europa so überschwemmten, daß auch Berlin nicht zurückbleiben konnte

und vor allem danach streben mußte, seinen Bedarf aus eigenen künstlerischen und materiellen Mitteln zu decken. Es fand sich bald eine Anzahl von Aktionären zusammen, die das nötige Kapital zur Erbauung eines Panoramagebäudes am Bahnhof Alexanderplatz in Berlin aufbrachte, und da keine Darstellung einer imposanten Schlacht günstiger war als die Umschließung von Sedan, wurde diese zum Gegenstande des Rundbildes auserkoren. Mit der Ausführung wurde unser Künstler beauftragt, der sich in dem Architektur- und Landschaftsmaler studien anzufertigen, und als Wilberg am 3. Juni 1882 in Paris gestorben war, suchte und fand Werner einen trefflichen Ersatz in dem Landschaftsmaler Eugen Bracht, der auch Wilbergs Nachfolger in dessen Lehramt an der Kunstakademie geworden war. Bracht nahm sich einen seiner Schüler, Karl Schirm, zum Gehilfen, während Anton von Werner bei der Ausführung der figürlichen Teile des riesigen Rundbildes von mehreren Schülern, besonders von Carl Röchling und Georg Koch, unterstützt wurde. Aber nur bei der Ausführung auf der



Abb. 74. Studie zu dem Bilde: Die Taufe.

Christian Wilberg einen Genossen wählte, der den landschaftlichen Teil des gewaltigen Bildes ausführen sollte. Ende Mai 1882 begab sich Werner mit ihm zunächst nach Paris, wo er sich wieder an den alten Meistern im Louvre, besonders an Rubens, erfrischte, für den er ein Jahr zuvor aus Anlaß eines von der Berliner Galerieverwaltung angekauften Gemäldes, das als ein frühes Werk des Meisters wegen seines fremdartigen Aussehens in der Berliner Künstlerschaft starken Zweifeln begegnete, eine Lanze gebrochen hatte. In Paris erkrankte jedoch sein Reisebegleiter so heftig, daß Anton von Werner seinen Weg nach Sedan allein machen mußte, um dort die nötigen Terrain-

Leinwand! Alle übrigen Vorstudien, alle Porträtaufnahmen und Detailarbeiten und die Feststellung und Durcharbeitung der Komposition im ganzen sind Anton von Werners eigenes Werk. Für den Moment der Darstellung war die Zeit zwischen einundeinhalb und zwei Uhr gewählt worden, als der Artilleriekampf seine Höhe erreicht hatte und die Kavalleriedivision Marguerite unter der Führung des Generals Gallifet, Chasseurs d'Afrique, Kürassiere und Lanciers, ihren letzten verzweifelten Versuch machten, die Kette der preußischen Infanterie bei dem Dorfe Floing zu durchbrechen. Hier verrichtete besonders das 1. Schlesische Jägerbataillon Nr. 5, das in kaltblütiger Hal-

tung die feindlichen Reiter bis auf 75 Schritt an sich herankommen ließ und dann ein verheerendes Schnellfeuer eröffnete, Wunder von Tapferkeit. Mit besonderer Liebe hat der Künstler gerade diesen für die dramatische Darstellung außerordentlich dankbaren Moment geschildert. Hinter der Front der 2. Kompanie steht hoch aufgerichtet ihr Führer, der damalige Hauptmann von Strantz, alle um ihn herum um Haupteslänge überragend (vergl. die Abb. 84). Wohl gelang es einigen Reitern, die dünnen Schützenlinien zu durchbrechen, und einige kamen auch dem hinter die Front zurückgezogenen Musikkorps der Schlesischen Jäger in gefährliche Nähe. Aber die wackeren Spielleute (s. die Studie Abb. 85) wußten sich zu helfen, indem sie mit ihren wuchtigen In=



Abb. 75. Porträtstudien.

strumenten auf die Schimmel der Chasseurs losschlugen und sich so die wild gewordenen Tiere vom Leibe hielten. Wie aus den Beischriften aus dieser Studie hervorgeht, sind die dargestellten sämtlich Porträts, die der Künstler nach den Photographien im Bataillonsalbum gezeichnet hat, und ebenso hat er für zahlreiche, besonders hervortretende Figuren eine Unmenge von Aktions- und Uniformstudien gemacht (s. Abb. 86).

Es liegt im Charakter eines Panoramas, daß die Komposition nicht so einheitlich gestaltet werden kann wie die eines Bildes, das man mit einem Blicke überschaut, daß der Maler vielmehr einige Momente besonders stark betonen muß, um einen gewissen Rhythmus in die lang ausgedehnte Erzählung hineinzubringen und dadurch die Monotonie zu vermeiden. Eine vollständig geschlossene Komposition konnte der Künstler dagegen den drei Dioramen geben, die zur Ergänzung des großen Rundbildes in unteren Räumen des Panoramagebäudes einen Platz gefunden haben. Von den Tagen des 1. und 2. September gab es so viel zu sagen, zu singen und zu malen, daß die Schilderung des großen Heldenkampfes auf und unter den Höhen, die die Festung Sedan rings im Kreise umziehen, allein nicht genügen konnte, um die Bedeutung des in der Weltgeschichte beispiellosen Ringens und seine Folgen zu veranschaulichen. Drei Momente haben sich dem Gedächtnis und der Phantasie des deutschen Volkes besonders tief und unvergeßlich eingeprägt: die Übergabe des Briefes Napoleons III an den König Wilhelm, den Oberbefehlshaber der deutschen Armeen, auf der Höhe von Frénois, abends 7 Uhr, die Kapitulationsverhandlungen in Donchery um zwölf Uhr in der Nacht vom 1. zum 2. September und die Zusammenkunft Bismarcks und Napoleons um fünf Uhr morgens am 2. September auf der Chaussee, die von Sedan nach Donchery führt. Diese drei Momente, die, die drei letzten Akte des Dramas schildernd, zufällig immer um fünf Stunden zeitlich getrennt sind, wählte auch der Künstler zur Darstellung für seine Dioramen, deren letztes, die Kapitulationsverhandlungen, er übrigens erst im Sommer 1885 vollendete. Es war ihm, wie immer, darum zu thun, aus den vorhandenen Berichten und den mündlichen Erzählungen so viel festzustellen, daß er der geschichtlichen Wahrheit so nahe wie möglich kommen konnte, und auf abgeleitete Quellen mußte er sich in diesem Falle verlassen, da er, wie wir wissen, der Schlacht bei Sedan nicht als Augenzeuge beigewohnt hat. Mit den gedruckten Berichten ist es aber ein schlimmes Ding. Wer das von Georg Hirth und Julius von Gosen herausgegebene „Tagebuch des deutsch-französischen Krieges“, worin alle irgendwie belangreichen deutschen, englischen und französischen Zeitungskorrespondenzen, die amtlichen Depeschen und die Berichte der Generalstabsoffiziere gesammelt sind, gründlich durchstudiert hat, der weiß, wie alle diese Berichte einander oft in den wichtigsten Dingen, oft auch in



Abb. 76. Kinderstudien.



Abb. 77. Porträtstudie.

Schellendorff bei dem ersten Jubiläum des großen Krieges veröffentlicht hat. Die Schilderung Bronsarts von Schellendorff bestätigt in jedem Punkt die Wernersche Darstellung auf dem ersten Diorama (s. Abb. 87). Bronsart von Schellendorff, der in diesem Punkte der klassische Zeuge ist, weil er als Parlamentär in Sedan gewesen war und den Beauftragten des Kaisers Napoleon, General Reille, zum Könige geleitet hatte, schreibt in seinem Tagebuche: „Als wir uns dem Standpunkt des Königs näherten, galoppierte ich voraus, um eine kurze Meldung zu machen. Dann kam General Reille, begleitet vom Hauptmann von Winterfeld. Der König stand etwa 20 Schritte vor seiner Umgebung, etwa 100 Schritte vor ihm stieg General Reille vom Pferde, den ich nun aufforderte, sich dem Könige zu nähern. Auf etwa 30 Schritte nahm er die Mütze ab und avancierte in tadelloser Haltung gegen den König, ihm den Brief des Kaisers überreichend. Der König erbrach den Brief

Äußerlichkeiten, die jeder bemerkt und doch anders gesehen hat, widersprechen. Es wäre sehr schwierig, fast unmöglich für den Künstler gewesen, mit kritischem Blick das Richtige herauszufinden, wenn er sich nicht der Mitwirkung und Mitarbeit aller in erster Linie beteiligten Personen zu erfreuen gehabt hätte. Zuvörderst des Kaisers selbst, der dem Künstler in einem Gespräch am 2. September 1883 die Scene der Überbringung des Briefes Napoleons genau schilderte und die Bewegung des Generals Reille mit anschaulichen Gesten erläuterte. Fürst Bismarck hat dem Künstler die Scene später ebenso dargestellt. Wir verdanken diese Einzelheiten den Mitteilungen Anton von Werners. Wer noch einer ausdrücklichen amtlichen Bestätigung bedarf, dem ist sie 1895 zu teil geworden, indem das „Militär-wochenblatt" die ausführlichen amtlichen Berichte aus dem Kriegsarchiv des Großen Generalstabes, aus den Akten des Auswärtigen Amtes und aus den Tagebüchern des damaligen Oberstleutnants Bronsart von



Abb. 78. Kinderstudien. Vgl. Abb. 79.

und fragte, nachdem er gelesen, den General, ob er nicht mit anderweitigen Vollmachten versehen sei; der General verneinte es . . . König schrieb die Antwort." Obwohl der Künstler auf seinem Diorama nur die Ankunft des Generals Reille dargestellt hat,



Abb. 79. Vor dem Orchester in Heringsdorf.

haben wir den Bericht Bronsarts von Schellendorff bis zu Ende citiert, weil darin von dem Stuhle die Rede ist, auf dem König Wilhelm seinen Brief niedergeschrieben

Der König hieß nun den General warten, da er ihm eine Antwort an den Kaiser mitgeben wolle. Aus zwei Stühlen wurde eine Schreibvorrichtung hergestellt, und der

hat. Man sieht ihn im Vordergrunde des Bildes. Es ist nur eine Kleinigkeit; aber gerade solche Kleinigkeiten bieten uns die Mittel, die Sorgfalt des Künstlers im einzelnen und damit seine Zuverlässigkeit im ganzen festzustellen. Aus der wenige Schritte hinter dem Könige versammelten Gruppe derer, die zu dem Erfolge des 1. September das meiste beigetragen hatten, hat der Künstler eine Figur noch zu einem besonderen Gegenstande seines Studiums gemacht: den Grafen Bismarck (s. Abb. 88). In dieser Uniform, die weiße Mütze mit dem gelben Streifen auf dem Haupte, hat der damalige Bundeskanzler an jenem Tage einen der größten Triumphe seiner Staatskunst erlebt, und als ihn Kaiser Napoleon schon vor fünf Uhr des Morgens des 2. September um eine Zusammenkunft ersuchen ließ, hat er gewiß nicht die Zeit gehabt, sich auch wohl nicht die Mühe genommen, die Mütze mit dem Kürassierhelm zu vertauschen, um dem gefallenen Cäsar, wie man es auf einigen Bildern sieht, seine Aufwartung zu machen.



Abb. 80. Porträtstudie.

Für die Vorgänge, die auf dem zweiten Diorama dargestellt sind, lag schon seit 1874 ein klassischer Bericht aus der Feder des damaligen Generals von Verdy du Vernois vor, der als Oberstleutnant im Großen Generalstabe den Kapitulations-Verhand-

lungen, die bis ein Uhr nachts währten und dann abgebrochen wurden, beigewohnt hatte. Noch weit mehr erfuhr aber der Künstler durch den Generalfeldmarschall Grafen von Moltke selbst und durch weitere Mitteilungen von Verdy du Vernois, de Claer und Bronsart von Schellendorff, die übrigens in gewissen Details (Tisch, Beleuchtung u. s. w.) nicht ganz übereinstimmten. Eine besonders pikante Einzelheit aus dieser Schilderung, daß nämlich aus der auf dem Tische stehenden Lampe, deren Glocke zerbrochen war, ein grelles Streiflicht auf das über dem Sofa hängende Bildnis Napoleons I fiel, hatte schon ein anderer Maler, Georg Bleibtreu, lange Zeit vor Ausführung des Wernerschen Dioramas



Abb. 81. Landschaftsstudie aus der Umgebung von Neusatzeck im Schwarzwald

verwertet. Unser Künstler legte darum den Schwerpunkt auf die Komposition. Anfangs hatte er sie so gestaltet, daß die beiden Hauptpersonen, General von Moltke und General von Wimpffen, isoliert von der beiderseitigen Umgebung einander gegenüberstanden und die Begleitung die größere rechte Hälfte des Bildes füllte (s. Abb. 89, wo die Maße für die Übertragung des Raumes angegeben sind). Dann entschloß sich aber der Künstler dazu, wenigstens ein kompositionelles Gleichgewicht zwischen den Gegnern herzustellen, wenn er auch keinen Zweifel darüber ließ, auf welcher Seite das geistige und materielle Übergewicht zu finden ist (s. Abb. 90). Zu der Figur des



Abb. 82. Kaiser Wilhelm I 1880.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Generals von Moltke hat er noch eine besondere Studie gemacht, weil sie ihm zum Mittelpunkte der Komposition geworden war (s. Abb. 91). Die Offiziere auf preu-

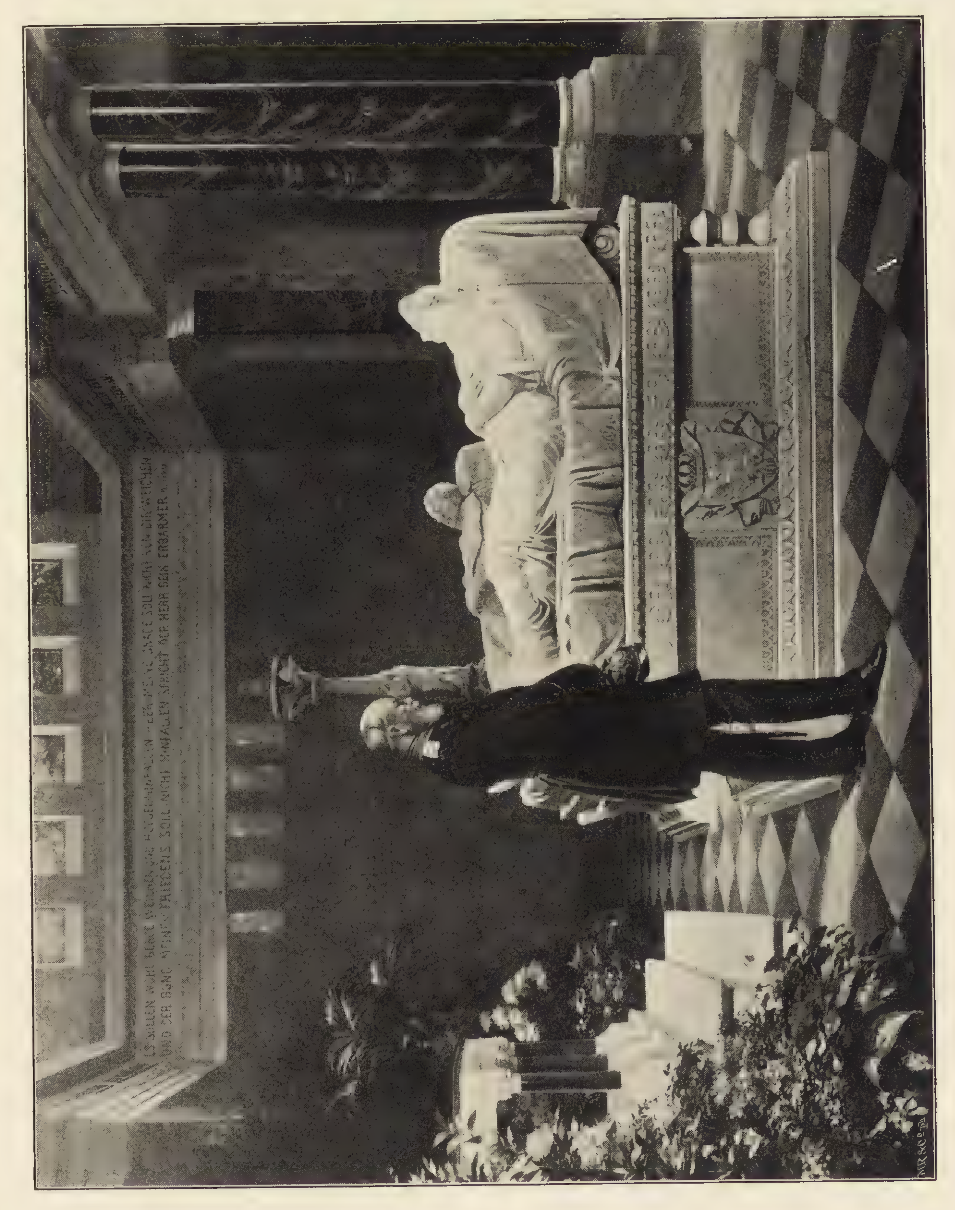


Abb. 83. 19. Juli 1870. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ßischer Seite sind natürlich Porträts. Der Offizier hinter dem Grafen Bismarck ist der Rittmeister Graf von Nostitz, der die Kapitulationsverhandlungen in seinem Notizbuch stenographisch nachschrieb. Zu seiner Linken steht Oberstleutnant von Verdy, neben diesem, ganz im Vordergrunde, Moltkes erster Adjutant Major de Claer, hinter Verdy der Oberstleutnant Bronsart von Schellendorff. Mit Moltke und Bismarck sitzt General von Podbielski, an der Thür im Hintergrunde steht Hauptmann von Winterfeldt. Auch die französischen Offiziere, General Wimpffen, General Ca-



Abb. 84. Die 2. Kompanie des 1. Schlesischen Jägerbataillons Nr. 5 unter Hauptmann von Strantz bei Floing am 1. September 1870.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

stelnau, Generalstabschef Faure sind, nach Photographien, porträtmäßig wiedergegeben. Dieses Bild bot dem Künstler Gelegenheit, die große koloristische Virtuosität in der Behandlung frappanter Lichtwirkungen und des Helldunkels, die er zuerst auf dem Bilde der „Taufe“ enthüllt hatte, abermals zu bewähren.

Die Begegnung Bismarcks mit Napoleon hat ersterer selbst, freilich nur in den knappen Worten eines amtlichen Berichts an den König geschildert. „Heute früh gegen sechs Uhr,“ so schreibt er in diesem vom 2. September aus Donchery datierten Berichte, „wurde mir der General Reille angemeldet, welcher mir mitteilte, daß der Kaiser Napoleon mich zu sehen wünsche und sich bereits auf dem Wege von Sedan hierher befinde. Der General kehrte sofort zurück, um Seiner Majestät zu melden, daß ich ihm folgte, und ich befand mich kurz darauf etwa auf halbem Wege zwischen hier und Sedan, in

der Nähe von Frénois, dem Kaiser gegenüber. Seine Majestät der Kaiser befand sich in einem offenen Wagen mit drei höheren Offizieren und ebenso vielen zu Pferde daneben ... Am Wagen angekommen, stieg ich vom Pferde, trat an die Seite des Kaisers an den Schlag und fragte nach den Befehlen Seiner Majestät." Von dieser Darstellung, die bereits im wesentlichen vom preußischen „Staatsanzeiger" am 12. September 1870 veröffentlicht worden war, ist der Künstler (s. die Abb. 92) in einem Punkte abgewichen. Aber nicht etwa aus Rücksicht auf die Komposition und zum Nachteil der historischen Wahrheit. Als Graf Bismarck sich dem Kaiser näherte, hatte dieser notgedrungen den Wagen verlassen müssen, der zu diesem Zwecke angehalten hatte. So hatte Bismarck dem Künstler die Begegnung geschildert, und als der Fürst im November 1884 das vollendete Bild besichtigte, äußerte er zu dem Maler: „Genau so, wie Sie ihn (Napoleon) gemalt haben, stand er vor mir." In seinem Bericht an den König ist der Kanzler über diese Situation taktvoll hinweggegangen.



Abb. 85. Die Spielleute des 1. Schlesischen Jägerbataillons Nr. 5 bei Sedan. Studie zum Sedanpanorama.

Die in Sedan gemachten Studien boten dem Künstler noch den Stoff zu einem besonderen Bilde, das den General von Moltke auf einem Beobachtungsposten darstellt, den er während eines Teils der Schlacht eingenommen hatte (1884 vollendet, s. Abb. 93). Die vier Offiziere im Mittelgrunde rechts sind Offiziere des Großen Generalstabs, Moltkes persönlicher Adjutant, Major de Claer, den Anton von Werner ein Jahr nach Vollendung des Bildes noch einmal als Generalmajor und Kommandanten von Magdeburg porträtiert hat (s. Abb. 94), und Oberstleutnant Bronsart von Schellendorff, etwas weiter zurück Oberstleutnant von Verdy du Vernois, der die Bewegungen des Feindes mit dem Feldstecher beobachtet, und Oberstleutnant von Holleben, der auf die Karte blickt.



Abb. 86. Studie zum Sedanpanorama.

Mit der Arbeit an dem Panorama und den Dioramen und mit der Ausführung des oben erwähnten Moltkebildes war die Thätigkeit des Künstlers während der Jahre 1882—1885 noch nicht vollständig ausgefüllt. Zunächst ließ er keine Gelegenheit vorübergehen, seine Galerie berühmter Zeitgenossen zu vermehren. So porträtierte er u. a. im Februar 1882 den Prinzen August von Württemberg, den Kommandeur des Gardekorps (s. Abb. 95), und im März desselben Jahres den damaligen Erbprinzen, jetzigen Fürsten Leopold von Hohenzollern, „das Karnickel von der Sache“, wie ihn der Kronprinz Friedrich Wilhelm einst im Scherze genannt hatte, die unschuldige Ursache des großen Krieges, der alle, die damals in frevlem Übermut die spanische Thronkandidatur des Prinzen zum Vorwand für Preußens Demütigung nahmen, in Tod und Vergessenheit gestürzt hat (s. Abb. 96).

Bedeutungsvoller als diese Nebenarbeiten war eine neue Aufgabe auf dem Gebiete der Monumentalmalerei, die dem Künstler in dieser Zeit gestellt wurde. Für den Schmuck der Wandflächen in der Herrscherhalle des Zeughauses waren vier Gemälde bestimmt worden, von denen Anton von Werner bereits eines, die Kaiserproklamation in Versailles (s. o. S. 27), an der Nordwand ausgeführt hatte. An der Südwand hatte



Abb. 87. General Reille überbringt dem Könige Wilhelm Napoleons Brief. Diorama. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 88. Graf Bismarck vor Sedan. Studie zum Diorama.

Georg Bleibtreu den Aufruf an die Freiwilligen in Breslau 1813 und Camphausen die Huldigung Friedrichs des Großen durch die schlesischen Stände gemalt. Auf dem noch freien Felde an der Nordwand sollte ein anderer wichtiger Moment der preußischen Geschichte, die Krönung des ersten preußischen Königs in Königsberg, zur Darstellung kommen. Da der mit der Ausführung dieses Bildes betraute Künstler zurücktrat, erhielt Anton von Werner den Auftrag dazu, und er entledigte sich seiner mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit, obwohl ihm der „Perückenstil", der diese ganz und gar nicht „malerische" und auch sonst nicht zur Begeisterung stimmende Komposition zu beherrschen hatte, gewiß nicht sympathisch war (s. Abb. 97). Er konnte sich übrigens mit seinem großen Kunstgenossen Adolf Menzel trösten, der zwanzig Jahre früher eine ähnliche Aufgabe, die Krönung König Wilhelms I in Königsberg, nur dadurch mit einem einigermaßen günstigen Erfolge gelöst hatte, daß er seine Zuflucht zu starken Lichteffekten nahm. —

Noch ein zweites Mal sah sich Anton von Werner, diesmal auf Wunsch seines kronprinzlichen Mäcens, in die Lage versetzt, ein solches Ceremonienbild zu malen, auf dem er von seinen vielseitigen Vorzügen nur Korrektheit der Zeichnung, Genauigkeit in den Zeittrachten und eine wohlabgewogene Komposition entfalten konnte. Es handelte sich darum, auf Grund einer fast gleichzeitigen Skizze von Antoine Pesne die am 18. Januar 1701 erfolgte Stiftung des hohen Ordens vom Schwarzen Adler oder vielmehr dessen erste Verleihung durch den hohen Ordensmeister selbst zu malen. Das Bild war für die ehemalige alte Kapelle, den jetzigen Kapitelsaal des Ordens vom Schwarzen Adler, im königlichen Schlosse zu Berlin bestimmt, dessen vornehmsten künstlerischen Schmuck es gegenwärtig bildet. Nach dem Geschmacke jener Zeit, in der die Stiftung des Ordens stattfand, erhielt ein solcher Vorgang erst die rechte Weihe durch die Anwesenheit allegorischer Figuren. So schwebt auf dem Wernerschen Bilde, im Anschluß an die erwähnte Skizze, oben in den Wolken Fama, die Ruhmesgöttin, die mit dem Schall ihrer Posaune der Welt das große Ereignis kundthut, und neben ihr halten geflügelte Genien ein Schild mit dem Namenszuge des ersten Preußenkönigs. Im Vordergrunde, neben den Stufen des Thrones, sitzt eine hohe Frauengestalt, die Personifikation der Borussia. In der Rechten hält sie das entblößte Schwert, und mit der Linken faßt sie das über ihren Schoß gebreitete Ordensband. Hinter ihr steht ein behelmter Krieger in römischer Tracht, der das Banner des neuen Königreichs erhebt, und ganz vorn bemüht sich ein kleiner Flügelknabe, das bekränzte Wappenschild mit den preußischen Farben aufzurichten. Während der König einem vor ihm knieenden Ritter die Kette umhängt, liest der Ordenskanzler die Statuten vor. Der König und die

übrigen Ritter sind in die damals übliche Ordenstracht mit dem schwarzen, von Straußenfedern umwallten Hute gekleidet, von der heute nur noch der purpurfarbene Mantel beibehalten worden ist. Unter den Zuschauern befindet sich in erster Reihe Sophie Charlotte, die philosophische Königin. Wie einst Rubens in seiner für die Königin Maria von Medici gemalten Bilderreihe, so hat sich auch Anton von Werner eifrig bemüht, die allegorischen Wesen mit den leibhaftigen von Fleisch und Blut in möglichst engen Zusammenhang zu bringen (s. Abb. 98).



Abb. 89. Skizze zu den Kapitulationsverhandlungen in Donchery.

In sein richtiges Fahrwasser kam der Künstler wieder, als er aus eigenem Antriebe daran ging, die Erinnerung an ein frohes Familienfest im Hohenzollernhause festzuhalten. Nach bangen Jahren der Sorge um



Abb. 90. Die Kapitulation von Sedan. General Moltke und General Wimpffen in Donchery in der Nacht vom 1. zum 2. September 1870. Diorama. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Leben und Gesundheit des Kaisers Wilhelm war wieder Sonnenschein und Freude in die kaiserliche Familie eingezogen. Am 6. Mai 1882 hatte die jung vermählte Prinzessin Auguste Victoria zu Schleswig-Holstein ihrem Gemahl, dem ältesten Sohne des Kronprinzen, einen Sohn geboren, und mit freudigem Stolze meldete der Urgroßvater der Königin von England: „Hurra! Vier Kaiser!" Am 11. Juni fand die Taufe des neugeborenen Prinzen in der Jaspisgalerie des Neuen Palais bei Potsdam in Gegenwart der ganzen kaiserlichen Familie und der hohen Taufpaten statt, und Anton von Werner wollte es sich nicht versagen, diesen feierlichen Akt zu verewigen. Zum erstenmale erscheint hier auf einem Bilde des Künstlers die Gestalt des Prinzen Wilhelm, unseres jetzigen Kaisers, für die er zu diesem Zwecke zwei Bildnisstudien machte (s. Abb. 99 und 100). Er konnte nicht ahnen, daß es auch das letzte Mal sein würde, wo er die Gestalten seiner verehrten Helden bei einer feierlichen Gelegenheit noch in voller, anscheinend ungebrochener Kraft beisammen sehen und so darstellen würde: den greisen Kaiser, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm und den Prinzen Friedrich Karl, den „roten Prinzen". Daß er sie selbst so gesehen, den ganzen Vorgang so beobachtet hat, wie er ihn später gemalt, beweist seine „Künstlermarke", seine eigene



Abb. 91. Moltke bei den Kapitulationsverhandlungen in Donchery. Studie zum Diorama.



Abb. 92. Bismarcks und Napoleons Zusammentreffen auf der Chaussee von Donchery. Diorama.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Gestalt, die links in dem der Fensterwand gegenüber befindlichen Spiegel sichtbar wird. Die Mutter des hohen Täuflings sitzt, wie es das Ceremoniell in unserem Königshause vorschreibt, neben dem Altar, noch mit dem Häubchen der Wöchnerin bedeckt. Vor ihr steht ihr hoher Gemahl in der Uniform des Gardehusarenregiments, auf der rechten Schulter die weißseidene Schleife, die nach der Sitte der königlichen Familie, der die Kronprinzessin Victoria entsprossen ist, auch bei allen freudigen Festen im preußischen uniform, Prinz Friedrich Karl und dicht an der Wand der Erbprinz von Sachsen-Meiningen (s. Abb. 101). Den Rahmen zu diesem feierlichen Vorgang bildet, wie schon erwähnt, die Jaspisgalerie, deren Wände mit weißem Marmor bekleidet sind, dessen kalte Pracht durch Felder von Blutjaspis unterbrochen wird. Dieses in Wasserfarben ausgeführte Bild hat der Künstler 1883 dem kronprinzlichen Paare zu dessen silberner Hochzeit zum Geschenk gemacht.

Alle diese Arbeiten, die die Zeit eines



Abb. 93. Moltke bei Sedan.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Königshause getragen wird. Der Geistliche neben dem Prinzen, der die heilige Handlung vollzieht, ist der langjährige Seelsorger Kaiser Wilhelms, der Oberhofprediger Dr. Kögel. Kaiser Wilhelm und Kronprinzessin Victoria halten den Täufling über einem Tische, der seit der Zeit des Großen Kurfürsten bei allen feierlichen Handlungen in der königlichen Familie verwendet wird. Im Vordergrunde steht die Kaiserin Augusta, dem Beschauer den Rücken zuwendend, zu ihrer Rechten ihr ritterlicher Sohn mit seinen jüngsten Töchtern, zu dessen Rechten die Prinzessin Friedrich Karl, hinter ihnen in zweiter Reihe Prinz Heinrich in Marine-

jeden anderen Mannes vollauf ausgefüllt hätten, hinderten Anton von Werner keineswegs, sein Amt als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste und als Leiter eines Meisterateliers mit Eifer zu verwalten. Unablässig war er bemüht, immer neue Lehrkräfte heranzuziehen, und wenn eine versagte oder gar ein Lehrer durch den Tod abberufen wurde, war er niemals um einen Ersatz verlegen. Immer wußte er eine neue Kraft aus dem Dunkel herauszubringen, unbekümmert um Alter und äußere Verdienste, nur das eine Ziel im Auge haltend: wird der Neue etwas nützen oder nicht? Oft ist ihm dabei ein glücklicher Griff ge-

lungen, nur selten hat er sich getäuscht; aber sein schlimmster Gegner war nicht der Mangel an richtiger Abschätzung einer künstlerischen Kraft, sondern der Tod, der ihm gerade dann, wenn er eine besonders gute Wahl getroffen hatte, einen Strich durch die kluge Rechnung machte. Immerhin gelang es ihm, trotz aller widrigen Zwischenfälle, eine Menge von Schülern heranzuziehen, die ihm, auch wenn später ihre Wege sich von den seinigen getrennt haben, in Hochachtung und Dankbarkeit ergeben geblieben sind. Wenn sie von ihren Lehrjahren unter seiner Leitung erzählen, leuchtet ein freudiger Glanz in ihren Augen auf. Sie haben und behalten das Gefühl, daß dieser Mann, der immer gerade auf sein Ziel losgeht, der bisweilen auch zu sehr „geradezu" ist, ihnen ein unvergängliches Besitztum mit auf den Lebensweg gegeben hat: die Fähigkeit, mit eigenen Augen zu sehen, und die Handfertigkeit, das Gesehene ohne jede fremde Vermittelung wiederzugeben, ohne auf klassische und nichtklassische Vorbilder nach rechts und links zu schielen.

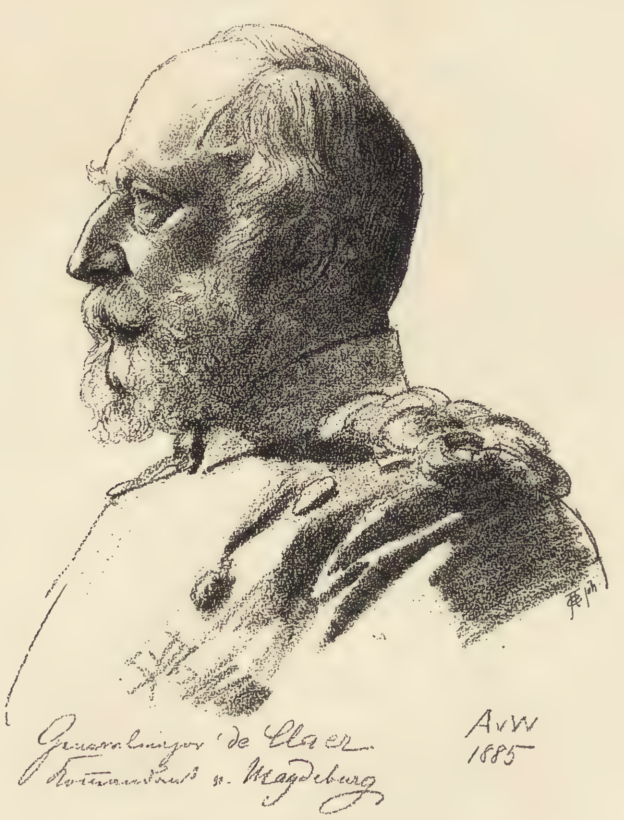
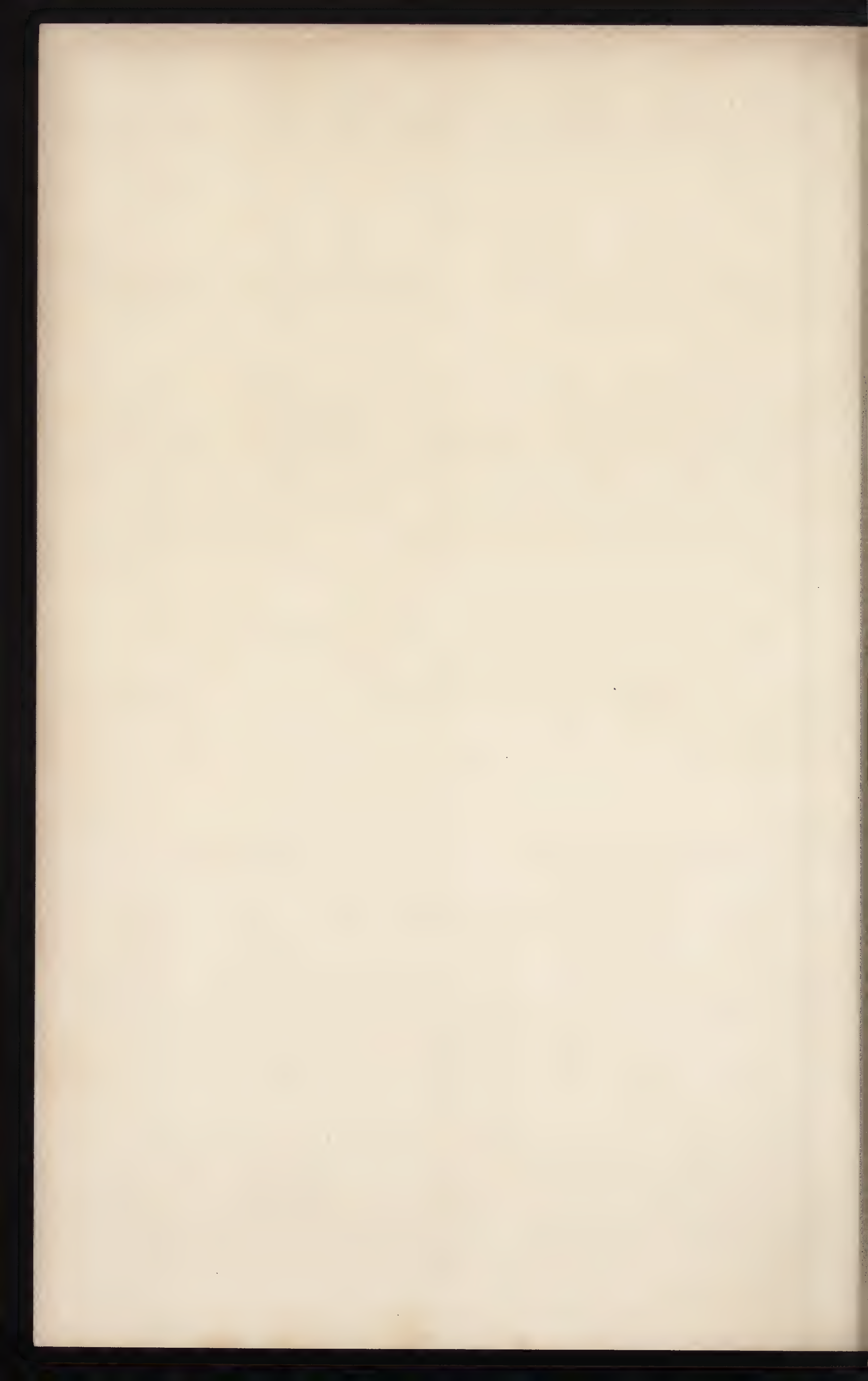


Abb. 94. Generalmajor de Claer.

Der Akademiedirektor, der seine Kräfte mit jeder ihm gestellten Aufgabe wachsen fühlte, war zugleich ein sehr thätiges Mitglied im „Vereine Berliner Künstler". Er war überall dabei, mit seiner Kunst und seiner Person, wenn es galt, Adressen an hohe Personen auszuschmücken, Feste zu veranstalten und die Interessen des Künstlervereins in Wort und Schrift zu vertreten, wo sie beeinträchtigt oder angegriffen wurden. Mit nicht geringerer Energie vertrat er die materiellen Interessen des Künstlervereins und vor allem suchte er mit nie erlahmendem Eifer dessen finanzielle Lage zu bessern. Die Jubiläumsausstellung der Akademie im Jahre 1886 bot dazu leider noch keine Handhabe, da der Künstlerverein dabei noch nichts mitzusprechen hatte. Immerhin eroberte er sich schon damals ein Terrain im



Justizminister Dr. von Friedberg.



Ausstellungspark und gründete dort ein Erinnerungsdenkmal, das das Gedächtnis der Jubiläumsausstellung von 1886 noch geraume Zeit festhalten wird: die originelle, bis zur Täuschung ähnliche Nachbildung einer capresischen Osteria. Im Äußeren und



Abb. 95. Prinz August von Württemberg.
(Verlag von Paul Bette in Berlin.)

Inneren wurde das Gebäude aufs reichste mit allerlei Bild- und Malwerk ausgestattet, worin der Künstlerhumor so schrankenlos gewaltet hatte, daß selbst der strengste Ästhetiker, der hier zu seinem Entsetzen die Grenzen zwischen Malerei und Plastik völlig verwischt sah, schließlich entwaffnet wurde. Obwohl diese seltsamen Kunstgebilde, zu denen auch Anton von Werner einen Beitrag geliefert hatte, reich an Anspielungen auf Tagesereignisse, auf Vorkommnisse im Berliner Kunstleben, auf Ausstellungen von Sensationsbildern u. dgl. m. waren, haben sie bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Nur bisweilen überkommt den Beschauer dieses einzig in seiner Art dastehenden Bilderschmuckes eine wehmütige Erinnerung; denn manch' einer, der damals in froher Ausgelassenheit seinen Pinsel schwang oder den Modellierstab in den Thon drückte, ist inzwischen aus dem Kreise der Genossen geschieden.

An der Ausstellung selbst hatte sich Anton von Werner mit vier Werken be-

teiligt, dem Kongreßbild, mit „Moltke vor Paris“, dem oben erwähnten Selbstporträt und einem Kriegsbilde, das hier zum erstenmale in die Öffentlichkeit trat. Es stellte keine große Haupt- und Staatsaktion dar, sondern nur eine kleine Episode aus dem in eigenen Sälen, mit Elitewerken an einer Berliner Ausstellung beteiligt hatten. Neben dem oben erwähnten „Etappenquartier vor Paris“ (s. S. 15) ist es die humorvollste Schöpfung, die der Künstler bis jetzt seinen Kriegsstudien abgewonnen hat. Wir blicken



Abb. 96. Fürst Leopold von Hohenzollern.

deutsch-französischen Kriege. Aber aus dem Bilde, das nur den einfachen Titel „Kriegsgefangen“ (Abb. 103) trug, quoll eine solche Fülle herzerquickenden, echt deutschen Humors, daß es selbst der starken Konkurrenz der fremdländischen Künstler standhielt, die sich — mit Ausnahme der Franzosen — zum erstenmale in großem Stile, zum Teil auf die vom Regen aufgeweichte, in Pfützen und Rinnsale verwandelte Hauptstraße der französischen, von den Preußen besetzten Ortschaft Jouy aux Arches, südlich von Metz. Ein französischer Troupier — es war ein Soldat des 33. Infanterieregiments — ist gefangen worden und soll nach Deutschland abgeführt werden. Da

begegnet er in der erwähnten Ortschaft seiner Frau. Die gefühlvolle preußische Besatzung gestattet ihm wohlwollend eine zärtliche Begrüßung mit Weib und Kind, freilich unter etwas erschwerenden Umständen, inmitten einer Corona von Offizieren und Soldaten. Man weiß, daß diese letzteren, besonders unsere braven „Kommißjungens“, für Rührscenen und sonstige sentimentalen Aufführungen vollkommen verständnislos sind und daß bei solchen Gelegenheiten, auch in Anwesenheit der hohen Vorgesetzten, meist ein heftiges Grinsen die Regelmäßigkeit ihrer sonst so wohldisciplinierten Züge entstellt. Bei dem Abschiede des Gefangenen gibt es aber doppelt zu lachen: einmal über den sentimentalen Franzmann, der von seiner jungen Frau nicht lassen kann (s. die Studien auf Abb. 102), dann aber über den Kameraden, den pommerschen Musketier mit gerolltem Mantel und vollem Gepäck, der verurteilt worden ist, während der Begrü-



Abb. 97. Die Krönung Friedrichs I in Königsberg, 18. Januar 1701. Wandgemälde in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

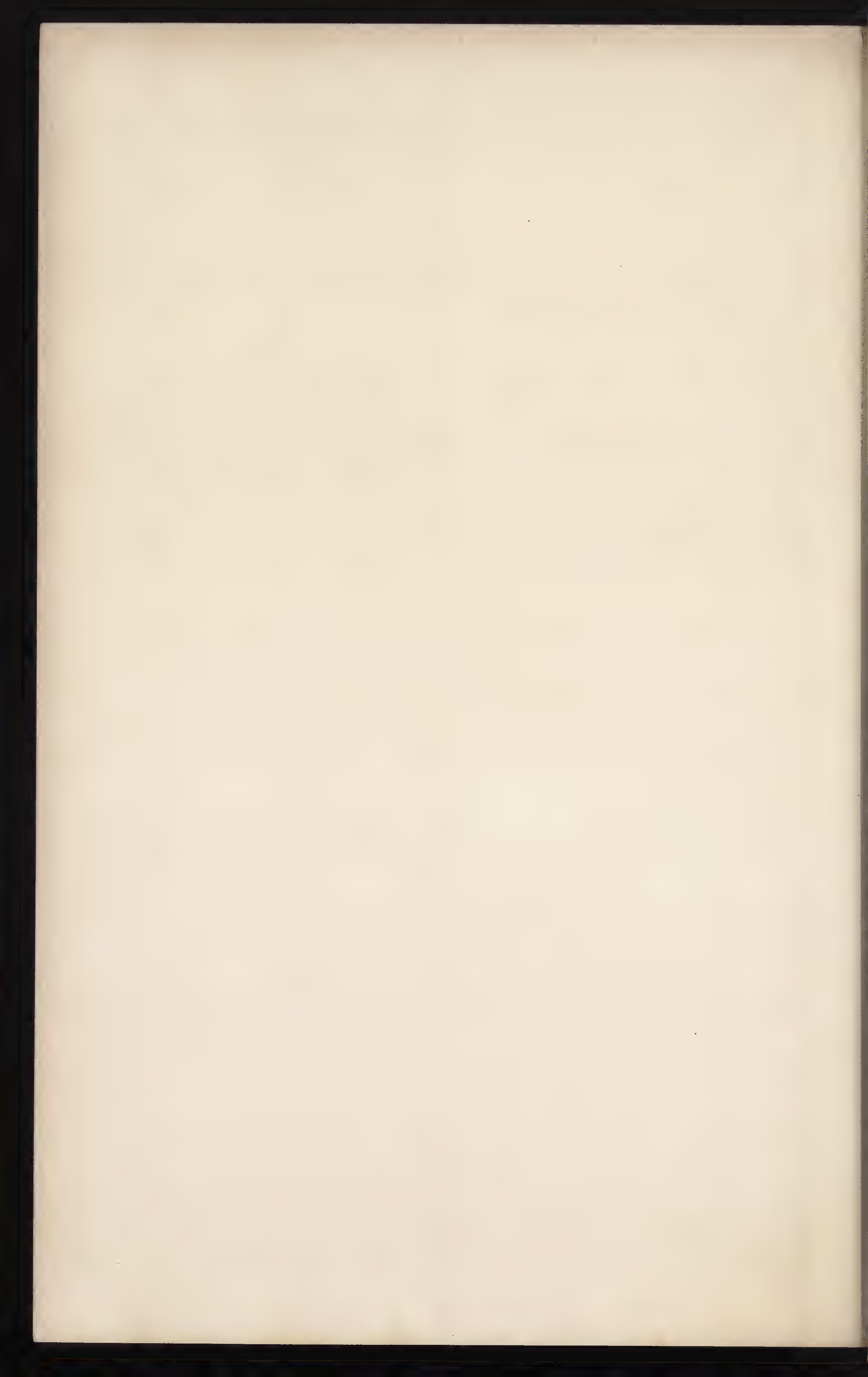
ßungsfeierlichkeit den schreienden Säugling in den eines solchen Geschäfts völlig ungewöhnten Armen zu halten und ihn womöglich zu beschwichtigen, wozu der brave Krieger in seinem wilden Aufzug ganz und gar nicht geeignet ist. Diesem Märtyrer eines Samariterwerks in schwerer Zeit hat Anton von Werner zwei sehr eingehende Studien (s. Abb. 104) gewidmet, um einigermaßen zu erproben, wie sich ein verlassener Säugling in den Händen eines preußischen Kriegers gebärdet. Daß er sich zuletzt entschlossen hat, das Kind aus Leibeskräften schreiend darzustellen, wird jeden Freund der Wahrheit und jeden Märtyrer der Wirklichkeit mit inniger Genugthuung erfüllen. Auch zu der teils mild lächelnden, teils schadenfrohen Corona von Offizieren und Soldaten hat Anton von Werner einige Studien gemacht (s. Abb. 105 u. 106), die gleich denen der beiden Hauptgruppen wiederum für die Sorgfalt zeugen, die der Künstler auch den geringfügigsten Nebenfiguren einer Komposition zuwendet. Im rechten Mittelgrunde des Bildes, dicht an der Häuserreihe, ist ein Leiterwagen auf-



Abb. 98. Stiftung des schwarzen Adlerordens. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Dr. Krüger, hanseatischer Ministerpräsident und Mitglied des Bundesrats.



gefahren. Der Führer des Wagens stützt sich mit beiden Armen auf die eine Leiter, um die Scene besser beobachten zu können, und die beiden Kavalleristen, die mit ihren Heugabeln den auf der Straße liegenden Kehricht aufladen sollen, halten in ihrer Arbeit ein, um auch ihrerseits nichts von dem rührenden Schauspiel zu verlieren. Jede dieser Figuren hat der Künstler in dem beabsichtigten Bewegungsmotiv nach dem Modell studiert und auf dem Bilde wiedergegeben.



Abb. 99. Prinz Wilhelm von Preußen (jetzt Kaiser Wilhelm II).

Dem großen künstlerischen Erfolge der Ausstellung von 1886 entsprach der für den Verein Berliner Künstler erhoffte Gewinn nicht, wenigstens nicht im Verhältnis zu den vom Vereine und seinen Mitgliedern gebrachten finanziellen und persönlichen Opfern. Die Kommission, der die Veranstaltung eines großen Kostümfestes mit Musikaufführungen, Umzügen und Spielen übertragen worden war, hatte ihr Budget in der Hoffnung auf eine Wiederholung des Festes, die sich nicht mehr durchführen ließ, erheblich überschritten. Immerhin kam noch ein Überschuß von etwa 1200 Mark heraus. Aus dem Feste waren aber gewisse persönliche Mißhelligkeiten erwachsen, und die Folge davon war, daß der damalige Vorsitzende und die übrigen Mitglieder des Vorstandes im Dezember 1886 ihre Ämter niederlegten. Als in der ersten Generalversammlung des folgenden Jahres die Neuwahl des Vorstandes erfolgte, wurde Anton von Werner zum Vorsitzenden gewählt, und damit begann eine neue Periode im Leben des Vereins, eine Periode des Aufschwungs, der zu einem sehr wesentlichen Teil der Thatkraft, der Energie und der Rastlosigkeit des neuen Vorsitzenden verdankt wird, der auch die hohen Gönner, die er sich durch seine Kunst erworben hatte, für den Verein und seine Bestrebungen zu interessieren wußte.

Die erste That des neuen Vorstandes war die Beschaffung eines neuen Vereins- und Ausstellungslokals, da das alte in der Kommandantenstraße gelegene dem Besuch und demgemäß auch dem Ertrage der Ausstellung wenig förderlich gewesen war. Es waren dazu die im Hochparterre des Architektenvereinshauses in der Wilhelmsstraße befindlichen Räume gewählt worden, die früher einer Ausstellung für Bauzwecke gedient hatten, jetzt aber erst den Bedürfnissen des Vereins angepaßt werden mußten. In einer der letzten Sitzungen im alten Hause war beschlossen worden, dem Kaiser zu seinem 90. Geburtstage eine Adresse überreichen zu lassen, mit deren künstlerischer Ausstattung Anton von Werner betraut wurde, der bereits an der zehn Jahre zuvor zum 80. Geburtstage des Kaisers votierten Adresse des Vereins mitgewirkt hatte. Auch wurde beschlossen, im neuen Vereinslokale den 22. März festlich zu begehen. Würdiger konnten die von den Mitgliedern des Vereins dekorierten und wohnlich gemachten Räume nicht eingeweiht werden. Im übrigen hatte der Verein im ersten Jahre in der Wilhelmsstraße keinen Anlaß zu erhebenden

Gefühlen und frohen Festen, da ihm der Vorsitzende zu Anfang Oktober die niederschmetternde Mitteilung machte, daß der Verein mit einem jährlichen Defizit von drei- bis fünftausend Mark arbeite. Um dieser Verlegenheit zu entrinnen, schlug der Vorsitzende später vor, daß der Verein sich mit einer Petition an den Kultusminister wenden möchte, in der eine Beteiligung des Vereins an den reichen Erträgen der akademischen Kunstausstellungen mit 5000 Mark zu erbitten wäre. Auf eine solche Beteiligung hatte der Verein ein gutes Recht, da die großen Kunstausstellungen in Berlin, wie damals die Sache lag, im wesentlichen nur durch die Mitwirkung der Berliner Künstlerschaft zustande kommen konnten. Der Senat der Akademie stellte dem Verein zunächst nur 3500 unverwertete Exemplare von Adolf Menzels Werk „Aus König Friedrichs Zeit“ zur Verfügung, die der Verein aber ablehnte. Er mußte sich noch eine Weile geduldigen.

Weitaus schwerer aber als die Sorgen, mit denen der Verein zu kämpfen hatte, waren die allgemeinen, die bald das ganze deutsche Vaterland ergreifen sollten. Der 90. Geburtstag des greisen Kaisers konnte noch in ganz Deutschland mit Jubel, in ungetrübter Stimmung gefeiert werden. Mit Stolz und Freude blickte noch das deutsche Volk zu seinem Liebling, dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, empor, als dieser bei dem fünfzigjährigen Regierungsjubiläum der Königin von Großbritannien und Irland seinen kaiserlichen Vater und die Nation vertrat und, im Festzuge dahinschreitend, wieder, wie er es immer gewohnt war, alle um ihn herum mit seiner hoheitsvollen Gestalt überragte. Aber damals nagte schon an seinem innersten Mark der Wurm, der die Wurzeln dieser Eiche bald untergraben und den kraftstrotzenden Baum zum Falle bringen sollte. Ohne Berlin noch einmal gesehen zu haben, mußte der Kronprinz von London aus bald ein mildes Klima aufsuchen. Nach einem längeren Aufenthalt in Tirol machte er auf der Reise nach einem Kurort an der Riviera Rast in Baveno, am Westufer des Lago maggiore, und Anton



Abb. 100. Prinz Wilhelm von Preußen (jetzt Kaiser Wilhelm II).

von Werner hatte das Glück, mehrere Wochen in der Nähe seines hohen Gönners verweilen und ihm durch seine Cellovorträge einige Stunden sorgenloser Unterhaltung bereiten zu dürfen — „Gerade wie damals



Abb. 101. Die Taufe des ältesten Sohnes des Prinzen Wilhelm (jetzigen Kaisers Wilhelm II).
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

in Verscilles!" sagte der Kronprinz, der sich dabei der musikalischen Abende in Versailles vor sechzehn Jahren erinnerte. In jenen Tegen war es das letzte Mal, daß der Künstler den Kronprinzen nach dem Leben malte — zuerst am 20. Oktober 1887 im Brustbild, im Civilanzuge, dann am 28. Oktober im Profil. Noch ist das edle Haupt hoch erhoben, noch tragen die Züge das Gepräge gütigen Wohlwollens; aber die Augen umgibt bereits ein Schatten des Leidens, das bald mit Riesenschritten zunahm. Als Anton von Werner noch einmal dazu gerufen wurde, seinem gütigen Beschützer mit seiner Kunst zu dienen, fand er den edlen Dulder mit zerstörten Zügen auf dem Totenlager. Thränenden Auges,

aber mit fester Hand zeichnete er am 16. Juni 1888, was von dem Urbilde germanischer Mannesschönheit übriggeblieben war. — Jene Porträtstudien nach dem Kronprinzen hatten einen bestimmten Zweck. Die in London lebenden Deutschen hatten dem von Hessen zum Motiv der Darstellung, deren Schauplatz das rote Damastzimmer im königlichen Palais ist, wo die Geburtstagsgeschenke aufgestellt waren. Aus diesem Anlaß zeichnete Anton von Werner auch den Kaiser am 15. Oktober 1887 in Baden-Baden — eben-



Abb. 102. Studien zu dem Bilde „Kriegsgefangen“.

Künstler den Auftrag erteilt, zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum der Königin von Großbritannien und Irland ein Bild zu malen, auf welchem die gesamte kaiserliche und königliche Familie dargestellt sein sollte. Um diese Vereinigung zu ermöglichen, wählte der Künstler die Feier des neunzigjährigen Geburtstages Kaiser Wilhelms und die bei dieser Gelegenheit erfolgte Verlobung des Prinzen Heinrich mit der Prinzessin Irene falls zum letztenmale nach dem Leben. Der Königin Victoria war zu ihrem Jubiläum nur die Aquarellskizze des Bildes übergeben worden. Das Ölgemälde selbst folgte erst 1889.

Während seines Aufenthalts in Baveno besprach der Kronprinz mit dem Künstler auch eingehend das Bild, das ihn an der Leiche des französischen Generals Abel Douai nach dem Siege bei Weißenburg darstellt



Abb. 103. **Kriegsgefangen.** (1886.) (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)

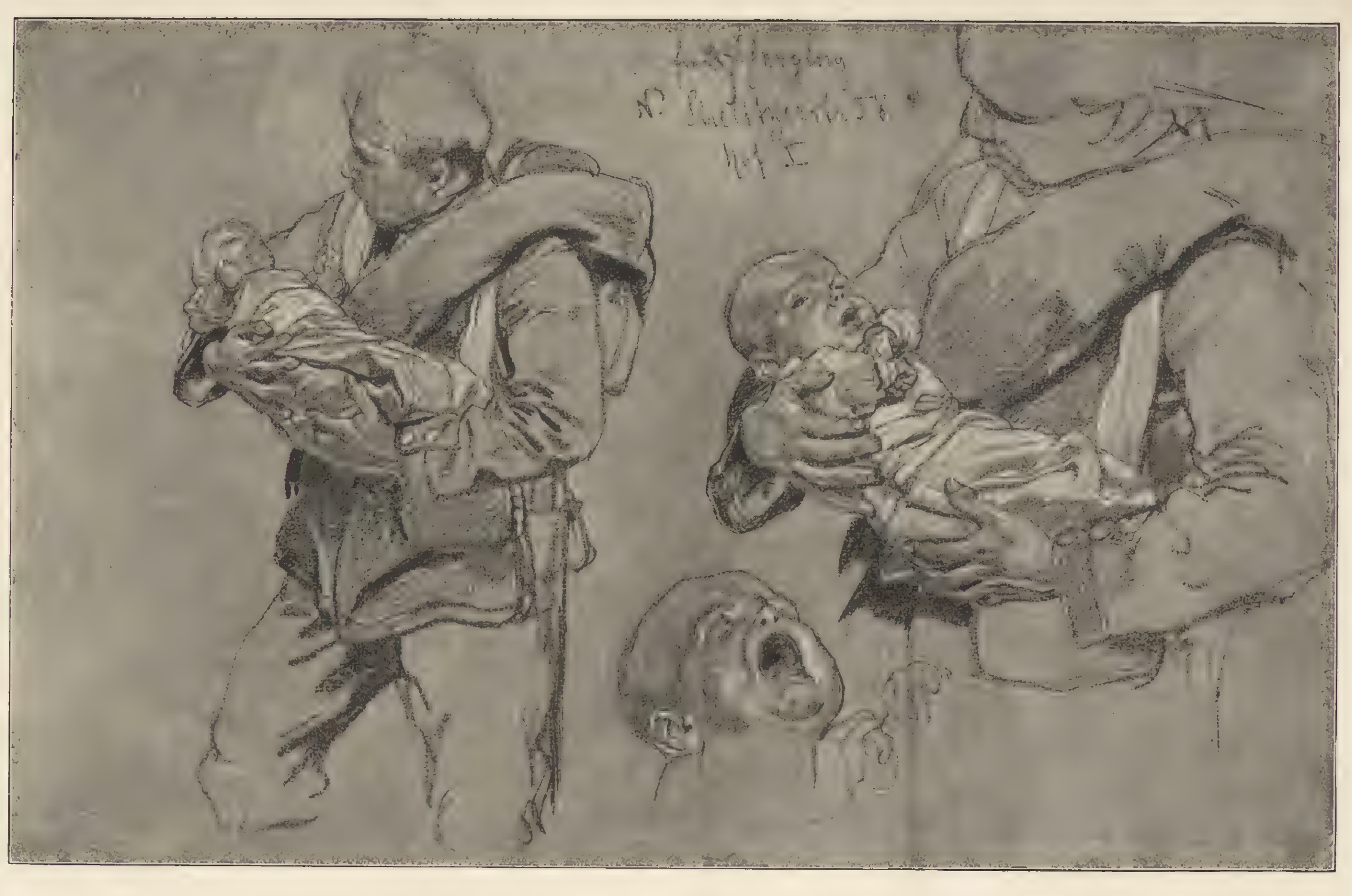


Abb. 104. Studien zu dem Bilde „Kriegsgefangen".



Abb. 105. Studie nach einem Offizier.

(s. o. S. 21). Der Kronprinz hatte noch den ersten Entwurf dazu gesehen, und da er großen Wert auf dieses Bild legte, machte er in Baveno Aufzeichnungen über die Scene, die dem Künstler bei der Ausführung des Gemäldes als Richtschnur dienen sollten. Zur Kunstausstellung des Jahres 1887 hatte der Künstler ein monumentales Porträtbild eingesandt: die mächtige Gestalt des Fürsten Bismarck am Bundesratstische im Reichstage, hoch aufgerichtet während einer seiner Reden, denen damals die ganze Welt und nicht zum wenigsten die Reichsboten selbst mit gespannter Aufmerksamkeit folgten.

Zwischen jenem Junitage von 1888 und den Oktobertagen am Lago maggiore lagen trübe Monate voll Sorgen und Entmutigung, die auf keinem Erwerbszweige schwerer lasteten als auf dem Schaffen der Kunst, das wie keine andere menschliche Thätigkeit zu seinem Gedeihen Licht und Sonne, fürstlicher Huld und Gunst, Blüte des Handels und Wandels im Vaterlande bedarf. Von Woche zu Woche lauteten die Nachrichten, die aus San Remo, dem Aufenthalt des Kronprinzen, kamen, trüber und hoffnungsloser, und wenn auch Versuche gemacht wurden, durch fromme Täuschungen die all=

gemeine Unruhe zu beschwichtigen, so gelang das nur in geringem Maße. Der Verein Berliner Künstler, der immer mit frohen Hoffnungen zu dem Erben der Kaiserkrone emporgeblickt hatte, wurde besonders tief getroffen. Er verzichtete auf jede größere Festlichkeit, und nur zu Ehren des Vorsitzenden, der am 3. Januar 1888 mitsamt den übrigen Vorstandsmitgliedern wiedergewählt worden war, wurde eine kleine Feier im engen Vereinskreise veranstaltet. Als dann die Leiche des Kaisers in dem alten, jetzt abgebrochenen Dome mit feierlicher Pracht aufgebahrt worden war, machte der Künstler, der den Monarchen von den ruhmreichen Tagen in Versailles bis zu seinem letzten Erdengange mit seinem Zeichenstift begleitet hatte, am 13. März, kurz vor der Beisetzung der Leiche im Mausoleum zu Charlottenburg, eine Aufnahme der ganzen Aufbahrung mit der Ehrenwache von Hofbeamten und Offizieren aller Regi-

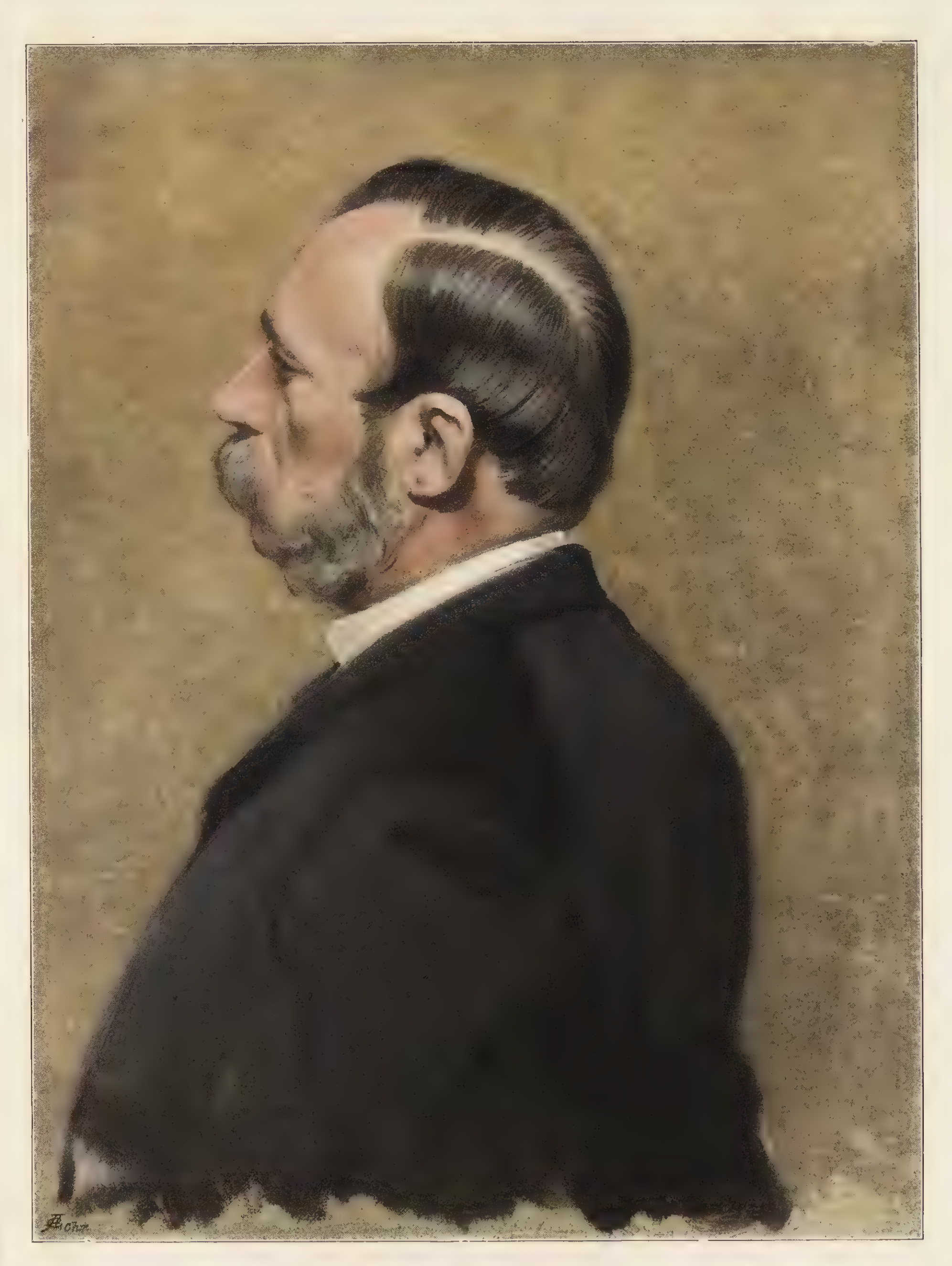


Abb. 106. Studien zu dem Bilde „Kriegsgefangen“.

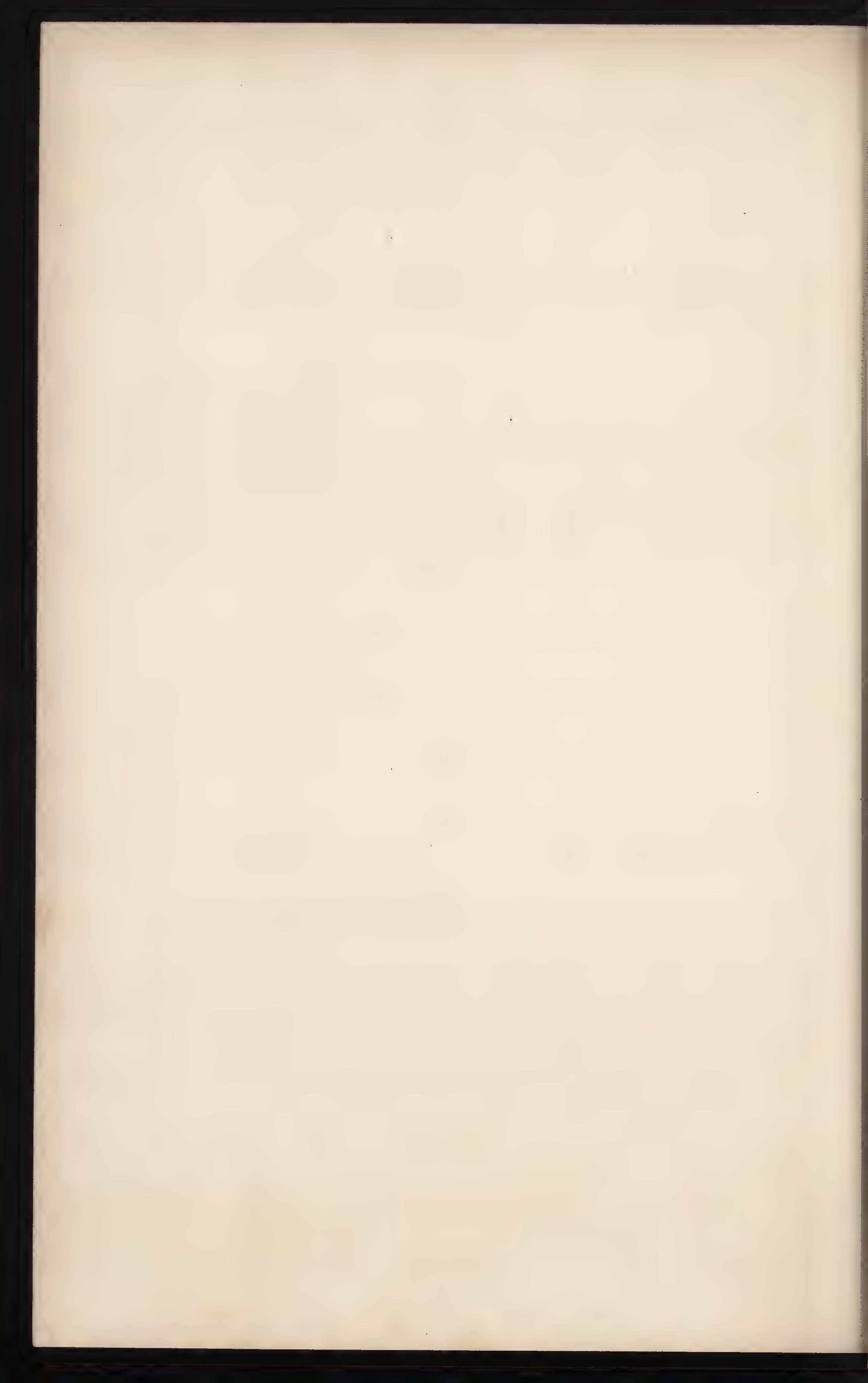
Man brachte dem Vorsitzenden eine Huldigung durch ein Festspiel dar, worin der Trompeter von Säckingen, Maler Fludribus und seine Musikanten die Hauptrollen spielten.

Wenige Wochen darauf schloß Kaiser Wilhelm I, der Große, seine müden Augen, die fast den Verlauf eines ganzen Jahrhunderts gesehen hatten. Mit ihm schwand die erste und größte geschichtliche Persönlichkeit des neuen Deutschen Reiches aus den Reihen der Lebenden, und Anton von Werner war wieder der erste Künstler, der die Züge des großen Toten auf seinem Sterbebette festhielt und der Nachwelt überlieferte. menter, die damals in Berlin und Umgebung standen, mit dem Kerzenglanze der Kandelaber, die den im Sarge ruhenden Toten und seine wie zu Statuen erstarrten Wächter mit ihrem unruhigen, flackernden Lichte übergossen (s. Abb. 107).

Diesem schweren, aber lange erwarteten Verluste folgte nach 99 Tagen ein schwererer, der noch einmal ganz Deutschland in die tiefste Trauer versenkte. Inzwischen war aber die Erinnerung an die trüben, schneeerfüllten Märztage der sommerlichen Pracht des Junimonats gewichen, und zu den köstlichen Spenden der Natur gesellte sich die



Staatsminister Dr. von Goßler, Oberpräsident von Westpreußen.



Hoffnung auf den neuen Kaiser, der trotz seiner Jugend mit Ernst und Würde sein Herrscheramt angetreten hatte. Wie von schwerem Drucke befreit, jauchzten ihm aller Herzen zu, und an diesem allgemeinen Jubelruf durften sich auch die Künstler beteiligen, um so mehr, als sie wußten, daß Kaiser Wilhelm II schon als Prinz die Kunst geübt hatte und gelegentlich auch eine seiner mit flotter Hand hingeschriebenen Zeichnungen mit Kriegsschiffen auf offener See als höchst willkommenen Beitrag zu dem Weihnachtsbazar des Vereins Berliner Künstler beigesteuert hatte. Anton von Werner erfreute sich schon seit geraumer Zeit des besonderen Wohlwollens des neuen Kaisers. Noch als junger Prinz hatte dieser mit seinem Bruder, dem Prinzen Heinrich, häufig das Atelier des Künstlers besucht. Am 22. März 1877, am Tage der Übergabe des von den deutschen Fürsten gestifteten Bildes der Kaiserproklamation, überbrachte Prinz Wilhelm, zusammen mit dem Erbgroßherzog von Baden, im Auftrage seiner erlauchten Mutter dem freudig überraschten Künstler einen Lorbeerkranz. In späteren Jahren nahmen die Beziehungen des Prinzen zu Anton von Werner noch an Innigkeit zu, und wie er als Prinz den Maler häufig in dessen Villa am Wannsee aufgesucht hatte, so war auch nach seinem Regierungsantritte, während er noch im Marmorpalais bei Potsdam residierte, diese Villa oft das Ziel seiner morgendlichen Spazierritte. Dort wurde die große Aufgabe besprochen, die Kaiser Wilhelm II dem Künstler zuerst stellen wollte. Um auch dem Auslande, wo man schon nach dem Tode Kaiser Wilhelms I den Zusammenbruch des neuen Deutschen Reiches prophezeit hatte, durch eine große feierliche Veranstaltung zu beweisen, daß das Bestehen des Deutschen Reiches nicht auf eine Person, sondern auf den Gedanken unerschütterlicher Bundestreue gegründet ist, hatte Kaiser Wilhelm II die Fürsten der deutschen Bundesstaaten eingeladen, der Eröffnung des ersten Deutschen Reichstages unter seiner Regierung beizuwohnen, und sie sind auch fast alle, soweit sie nicht durch schwere Krankheit verhindert waren, dieser Einladung gefolgt. Diese imposante Kundgebung des völligen Einverständnisses mit dem durch die Fügung des Schicksals plötzlich auf den Kaiserthron erhobenen jungen



Abb. 107. Kaiser Wilhelm I auf dem Paradebett im Dom zu Berlin. Aus der im Verlage von C. T. Wiskott in Breslau erschienenen Werner-Mappe.

Fürsten machte denn auch auf den uns feindlich gesinnten Teil des Auslandes den gewünschten Eindruck. Darum lag es dem jungen Kaiser am Herzen, diese erste feierliche Handlung, die seinem Regierungsantritt gleichsam die Weihe gab, auch durch ein Gemälde im großen Stile verewigen zu lassen. Es war selbstverständlich, daß niemand zur Lösung einer solchen Aufgabe geeigneter und befähigter war als der Schöpfer der „Kaiserproklamation in Versailles" und des Kongreßbildes. Wiederum galt es für Anton von Werner, zunächst eine Anzahl von Porträt- und sonstigen Einzelstudien zu machen, die noch viel größer war als die zur „Kaiserproklamation" und zum „Berliner Kongreß". Die Teilnehmer an der denkwürdigen Feierlichkeit sonderten sich in vier große Gruppen, deren Mitglieder möglichst alle in porträtmäßiger Erscheinung zur Geltung kommen sollten: der Kaiser, die Angehörigen des Kaiserhauses und die deutschen Fürsten, die hohen Staatsdiener und die Würdenträger des Hofes, die Spitzen der militärischen Behörden und die Reichstagsabgeordneten, die die Corona bildeten. Mit jenem oft bewährten Eifer, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt, ging der Künstler an das Werk, dessen Ausführung nebst den Vorstudien dazu ihn bis zum Jahre 1893 beschäftigte.

Inzwischen war Anton von Werner unablässig bemüht, den Interessen des Vereins, dessen Vorsitzender er war, nach Kräften förderlich zu sein. Schon in der ersten Generalversammlung des Vereins im Jahre 1889 konnte er den Mitgliedern die erfreuliche Mitteilung machen, daß der Kultusminister sich auf eine zweite Eingabe des Vereins entschlossen hätte, ihm für das laufende Jahr 5000 Mark aus dem Ertrage der letzten akademischen Kunstausstellungen zu bewilligen. Ferner hatte Anton von Werner dem Kaiser einen Bericht über das damals wieder in den Vordergrund getretene Projekt der Erbauung eines eigenen Künstlerhauses abgestattet, der mit Wohlwollen aufgenommen worden war. Wenn dieser Plan auch zunächst noch hinter andere Interessen zurücktrat, so gelang es doch, als 1893 zum erstenmale eine neue Organisation der großen Ausstellungen im Landesausstellungsgebäude in Moabit in Kraft trat, dem Verein nicht nur einen bedeutenden Anteil an dem Geschäfte, nämlich die Hälfte des Reinertrags, zu sichern, sondern auch auf die Leitung und Anordnung der Ausstellung den ihm lange vorenthaltenen Einfluß zu erringen. Ein weiterer Vorstoß zur Erreichung dieses Zieles war noch im Jahre 1889 gemacht worden, wo der Verein es durchsetzte, daß ihm der Senat der Akademie so weit entgegenkam, daß er fünf Mitglieder des Vereins für die Ausstellungs- und drei für die Hängekommission zuließ. Auch stellte er dem Künstlerverein anheim, ob er schon in diesem Jahre das Verkaufs- und Lotteriegeschäft übernehmen wolle, was natürlich von der großen Mehrheit des Vereins bei der Abstimmung über diese Frage angenommen wurde. Noch mehr kam der Kultusminister den Wünschen des Vereins entgegen, indem er den Vorstand aufforderte, drei seiner Mitglieder für die Landeskommission zur Beratung über die Verwendung des Kunstfonds vorzuschlagen, von denen er eines in die Kommission berufen wollte.

Alle diese überraschenden Erfolge waren das Werk Anton von Werners. Seine Thatkraft sollte sich aber noch von einer glänzenderen Seite zeigen, als im Herbst 1890 dem Verein von dem Senat der Akademie die Mitteilung gemacht wurde, daß er beschlossen hätte, für das Jahr 1891 von einer größeren akademischen Kunstausstellung ähnlich der von 1886 abzusehen. Da der Verein Berliner Künstler nun in diesem Jahre das Jubiläum seines fünfzigjährigen Bestehens feiern durfte, tauchte der Gedanke auf, dieses Jubiläum durch eine Kunstausstellung in großem Stil auf die Gefahr des Vereins zu feiern. Schnell reifte der Gedanke zum Entschluß, und der Schnelligkeit im Handeln, die Anton von Werner als Künstler wie als Mensch stets bewährt hat, gelang es bald, alle Hindernisse aus dem Weg zu räumen, nachdem der Kaiser in lebhaftester Weise dem Unternehmen seine vollste Billigung und Beihilfe zugesichert hatte. Es wurden 25 000 Mark aus Staatsmitteln bewilligt, und, was von großer Bedeutung war, die Kaiserin Friedrich übernahm das Protektorat über die Ausstellung, womit sie ganz im Geiste ihres verewigten Gemahls handelte.

Unter so glücklichen Vorzeichen, zu denen noch die Bewilligung von 100 000 Mark zum Garantiefonds der Ausstellung durch



Abb. 108. Erste Reichstagseröffnung durch Kaiser Wilhelm II. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

die städtischen Behörden kam, feierte der Verein am 14. Februar ein Herrenfest zur Ehrung des Grafen von Moltke als jüngsten Ehrenmitglieds des Vereins, der zwischen Anton von Werner und Adolf Menzel an der Tafel saß. Zehn Wochen später zeichnete Werner den unvergleichlichen Meister der Kriegskunst auf dem Totenbette, die mächtige Wölbung des der Perücke entkleideten Schädels und das „cäsarische" Profil, dessen charakteristische Linien die Hand des Todes noch vertieft hatte.

Wenige Tage, nachdem der tote Feldmarschall an dem Ausstellungsplatze vorüber nach dem Bahnhof geleitet worden war, von dem er nach seiner Familiengruft in Creisau überführt werden sollte, wurde die Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler mit einem militärischen Gepränge eröffnet, wie es noch niemals bei einer solchen Gelegenheit entfaltet worden war. Der Kaiser wollte damit nicht nur seine erlauchte Mutter ehren, sondern auch die Kunst, die Künstler und die fremden Nationen, die der Einladung des Vereins Berliner Künstler gefolgt waren. Es war, trotzdem daß die Franzosen in letzter Stunde die Zusage ihrer Teilnahme aus Furcht vor dem Terrorismus des Pariser Pöbels wieder zurückgezogen hatten, die glänzendste und vielseitigste Ausstellung von Kunstwerken, die Berlin bis dahin gesehen hatte, und sie ist auch noch nicht wieder erreicht worden, obwohl sich die Franzosen später zur Teilnahme an den Ausstellungen von 1895 und 1896 herabließen. Wie im Leben des Vereins hat auch die Ausstellung von 1891 einen Höhepunkt im Leben des Künstlers gebildet. Er war die Seele und die treibende Kraft des ganzen Unternehmens gewesen, er hatte sich selbst daran mit zahlreichen Werken seiner Hand beteiligt, die sich neben den mit Sorgfalt und Vorbedacht auserlesenen Sendungen der ausländischen Künstler sehen lassen konnten. Die Ausstellung nahm einen glücklichen Verlauf und schloß mit einem ansehnlichen Gewinne ab, mit dem eigentlich erst der Grundstein zu dem neuen Künstlerhause gelegt worden ist, das schon sieben Jahre darauf, am 15. Oktober 1898, nach einjähriger Bauzeit feierlich eingeweiht werden konnte. Größer noch war der moralische Gewinn, der aus dieser denkwürdigen Kunstausstellung für die Zukunft für den Künstlerverein erwachsen ist. In dem glänzenden Erfolg der Ausstellung sah der Kaiser die Gewähr, daß eine größere Machtvollkommenheit des Künstlervereins bei der Veranstaltung von Kunstausstellungen diesen nur förderlich sein könnte, und er gab seine Genehmigung zu einer neuen Organisation der Ausstellungen. Es ist aber eine alte Lehre der Weltgeschichte, daß selbst die größten, greifbaren Erfolge vor den Schwankungen der Volksgunst nicht sichern. Und gerade in diesem Punkte geht das leicht erregbare und wandelbare Völkchen der Künstler immer voran.

Obwohl das Vermögen des Vereins durch die Erträge der Jubiläumsausstellung auf das Doppelte gestiegen war, hatte sich aus unzufriedenen Elementen eine so starke Opposition gegen den Vorsitzenden, der diesen Erfolg doch zum großen Teile selbst errungen hatte, gebildet, daß Anton von Werner in der Vorstandswahl für das Jahr 1892 nur mit einer Stimme Majorität wiedergewählt wurde. Er nahm trotzdem die Wahl an, weil er der Meinung war, daß er auch fernerhin dem Vereine und vornehmlich seinen Wohltätigkeitsbestrebungen gute Dienste leisten könnte. Etwas günstiger gestaltete sich die Stimmung des Vereins im nächsten Jahre, wo Anton von Werner mit einer Majorität von vierzig Stimmen über seinen Gegenkandidaten siegte. In der Sitzung des Vereins, in der diese Wahl vollzogen wurde, konnte Anton von Werner bereits Mitteilungen über die neue Organisation der großen Kunstausstellungen machen. Danach war, wie schon oben erwähnt, die Angelegenheit so geordnet worden, daß die Ausstellungen in Zukunft von der Genossenschaft der Mitglieder der Akademie und dem Verein gemeinschaftlich und unter gleicher Berechtigung veranstaltet und die Überschüsse geteilt werden sollten, nur mit dem Unterschiede, daß die Akademie ihren Anteil zum Ankauf von Kunstwerken aufzuwenden hätte. Obgleich diese Lösung der Frage für beide Teile befriedigend war, war ursprünglich an entscheidender Stelle eine noch größere Begünstigung des Vereins Berliner Künstler beabsichtigt gewesen. Man wollte anfänglich dem Verein die ganze Leitung der Ausstellungen überlassen; aber ein unangenehmer Zwischenfall soll, wie es hieß, die bereits gefaßten Entschlüsse geändert haben — der



Abb. 109. Kaiser Wilhelm II. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

„Fall Munch", wie ihn wohl die späteren Chronisten des Vereins in lapidarischer Kürze nennen werden, um weiteren für die damalige Ausstellungskommission wenig schmeichelhaften Erörterungen vorzubeugen. Auf Grund einer Empfehlung aus München hatte die genannte Kommission sich verleiten lassen, eine Sammlung von Bildern des norwegischen Malers Edvard Munch für die Ausstellung des Vereins zu gewinnen, und als diese Bilder in dem Oberlichtsaale des Ausstellungslokales einen bevorzugten Platz erhalten hatten, stellte sich zu allgemeinem Entsetzen heraus, daß in diesen Malereien das moderne impressionistisch-naturalistische Princip in einem Grade auf die Spitze getrieben war, daß alle bisherigen Begriffe, selbst die weitesten, die man bisher mit dem Worte „Kunst" verbunden hatte, mit diesen alles Maß überschreitenden, rohen und öden Schmierereien nicht mehr vereinigt werden konnten. Die nächste Folge war, daß eine Versammlung einberufen wurde, in der man mit 120 Stimmen gegen 105 den sofortigen Schluß der Munchausstellung votierte. Daraufhin legte die Ausstellungskommission ihr Amt nieder, und etwa siebzig Mitglieder, die mit dem Beschluß der Majorität nicht einverstanden waren, verließen die Versammlung. Obwohl der Sturm sich allmählich beschwichtigte und nur wenige Mitglieder aus dem Verein austraten, hatte er doch ein unerquickliches Nachspiel. Die Minorität des Vereins hatte eine Protesterklärung erlassen, durch die sich die Majorität beleidigt fühlte, und da an der Hochschule für die bildenden Künste Männer aus beiden Parteien des Vereins als Lehrer nebeneinander wirkten, erwuchsen daraus bald unangenehme Verhältnisse. Infolgedessen nahmen drei Lehrer der Hochschule, Mitglieder der Minorität, ihre Entlassung aus dem Lehrkörper der Hochschule. Nicht diese Vorkommnisse, sondern die Meinung, daß er in den verflossenen acht Jahren dem Verein genug gedient habe, und die Überzeugung, daß niemand unersetzlich sei, ließen in Anton von Werner den Entschluß reifen, für das Jahr 1894 eine etwaige Wiederwahl ablehnen zu müssen. Indessen wurde er in der ersten Hauptversammlung des Vereins im Jahre 1894, in der die Vorstandswahlen vorgenommen wurden, mit 150 Stimmen gegen sechs wiedergewählt, und er entschloß sich, die Wahl noch einmal anzunehmen. Ernste Rücksichten auf seine schwankend gewordene Gesundheit zwangen ihn jedoch zu der Erklärung, für das Jahr 1895 definitiv zurücktreten zu müssen, und damit schloß eine glänzende Periode in der Geschichte des Vereins, den Werner nicht nur aus seinen Finanznöten gerettet hatte, sondern dem er auch zu der ihm gebührenden dominierenden Stellung im Kunstleben Berlins verholfen hatte.

An seine Stelle trat der Landschafts- und Marinemaler Ernst Körner, der sich, dank seinem diplomatischen Geschick und seinem konziliianten Wesen, vier Jahre lang in dieser schwierigen Stellung behauptete. In die Zeit seiner Amtsführung fiel der Ankauf eines für den Neubau des Künstlerhauses wohl geeigneten Grundstückes in der Bellevuestraße 3, und nachdem das neue Vereinshaus unter teilweiser Benutzung eines alten Wohnhauses in Jahresfrist von dem Vereinsmitgliede Architekten Karl Hoffacker vollendet worden war, hatte Körner die Freude, das neue Haus der Künstlerschaft zur Benutzung übergeben zu dürfen. Damit sah er jedoch seine Aufgabe als erledigt an. Für das Jahr 1899 lehnte er eine Wiederwahl mit Entschiedenheit ab, und da sich der Gesundheitszustand Anton von Werners, der erst wieder im Winter 1897 eine schwere Krankheit glücklich überstanden, inzwischen gebessert hatte, lenkte sich die Aufmerksamkeit der Mehrzahl der Vereinsgenossen wieder auf den bewährten Mann, der das Schiff des Vereins schon durch so viele Stürme mit sicherer Hand gelenkt hatte. Mit großer Stimmenmehrheit wurde Anton von Werner zum Vorsitzenden des Vereins gewählt, und im Jahre 1900 ist seine Wiederwahl erfolgt, obgleich sich diesmal viele seiner früheren Freunde der Abstimmung enthielten. Es war wieder einmal ein Zankapfel in den Verein geworfen worden, da eine große Zahl von Vereinsmitgliedern insofern eine Gleichberechtigung mit den Mitgliedern der Akademie verlangte, als sie gleich den Akademikern eine völlige Juryfreiheit für ihre für die große Kunstausstellung bestimmten Werke forderte. Da Werner aus praktischen Gründen dieses Verlangen bekämpfte, erhob sich eine Mißstimmung gegen ihn, die aber nicht tief genug war, um den Verein zu einem un-



Abb. 110. Prinz Heinrich von Preußen.

besonnenen Schritte zu verleiten. Anton von Werner war nämlich im Herbst 1899 zum Vorsitzenden der Genossenschaft der Mitglieder der Kunstakademie gewählt worden, und durch seine Wiederwahl als Vorsitzender des Künstlervereins ist der unschätzbare Vorteil gewonnen worden, daß die Oberleitung der Kunstausstellung seitens der Akademie und des Künstlervereins zum erstenmal — für 1900 — in einer Hand, in der des Vorsitzenden der beiden Körperschaften, liegt. Als Vorsitzender der deutschen Kunstgenossenschaft hat Werner zugleich — zum zweitenmal — die Leitung der deutschen Kunstabteilung auf der Pariser Weltausstellung in Händen, freilich bei dem sehr beschränkten Raume und aus anderen Gründen unter weniger günstigen Bedingungen als 1878.

Wir hätten nur ein einseitiges Bild von der Person des Künstlers gegeben, wenn wir nicht auch diese Seite seiner vielgespalteten Thätigkeit etwas ausführlicher behandelt hätten. Nachdem Werner 1895 von der Vereinsleitung zurückgetreten war, konnte er zunächst mehrere Jahre lang sich ausschließlich auf die Ausübung seiner Kunst und auf seine Wirksamkeit als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste konzentrieren. Das dritte der Hauptwerke seines Lebens „Die erste Reichstagseröffnung durch Kaiser Wilhelm II am 25. Juni 1888“ hatte er bereits 1893 vollendet, wo es eine Hauptanziehungskraft in der Kunstausstellung dieses Jahres bildete. Wir haben schon erwähnt, welcher vielseitigen und mühevollen Vorarbeiten der Künstler bedurfte, um mehr als eine bloße Ceremonie, nämlich eine Vereinigung aller Fürsten, zu geben, die durch ihr persönliches Erscheinen für die unzerstörbare Einigkeit des Deutschen Reiches Zeugnis ablegten, dann der Staatsmänner und Militärs, die aus dem Zeitalter Kaiser Wilhelms I in die mit kraftvollen Händen von seinem Enkel übernommene Regierung übergingen, und aller Führer und Redner der parlamentarischen Gruppen, mit denen der junge Herrscher zu rechnen hatte. Die Feier vollzog sich, wie immer, im Weißen Saale des königlichen Schlosses an der Spree, dessen helle Wandbekleidungen an diesem Tage eine ernste Dekoration durch Trauerflöre und schwarze Draperien erhalten hatten, die sich von Säule zu Säule, von Pfeiler zu Pfeiler zogen. Den Trauerflor für die heimgegangenen Kaiser Wilhelm und Friedrich trugen auch alle Fürsten, Militärs und Staatsbeamte, und in tiefer Trauer erschienen auch die junge Kaiserin und die Damen des königlichen Hauses, die der Feier in einer Loge rechts von dem Königsthron beiwohnten. Mit der Wiedergabe eines großen Teils des „Weißen Saals“, der im Laufe eines halben Jahrhunderts eine lange Reihe von Staatsaktionen, von Ball- und Familienfesten gesehen hatte, hat der Künstler wieder der historischen Erinnerung einen wertvollen Dienst geleistet, gerade wie bei seiner peinlich genauen Veranschaulichung der heiligen Stätte im Mausoleum. Der „Weiße Saal“ ist im Laufe des Jahres 1894 so gründlich umgebaut, erweitert und in seiner plastischen Ausstattung verändert worden, daß er seine ursprüngliche Physiognomie völlig verloren hat. Ihn zum letztenmal als Schauplatz eines denkwürdigen Ereignisses dargestellt zu haben, wobei viele bedeutende Männer versammelt waren, die heute nicht mehr unter den Lebenden weilen — das war für den Künstler eine Gunst des Schicksals, die man erst heute in ihrer vollen Bedeutung ermessen kann. Er scheint sie aber schon damals erkannt zu haben, da er für keines seiner Bilder so zahlreiche Porträt-, Uniform- und Trachtenstudien gemacht hat wie für dieses — in Öl, in Bleistift- und Rötelzeichnungen. Seit Menzels Krönungsbild hatte noch niemals wieder ein deutscher Maler einem einzigen Gemälde eine solche Fülle von Kraftaufwand gewidmet.

Das vollendete Bild (s. Abb. 108) gibt von diesem Aufwand keine ausreichende Vorstellung. Um sie zu gewinnen, muß man die Studienmappen des Künstlers mit ihren Schätzen zu Hilfe nehmen. Für die Gestalten des jungen Kaisers, des Fürsten Bismarck, der in vom Alter gebeugter Haltung vor den Stufen des Thrones steht, ganz anders als vor siebzehn Jahren in der Spiegelgalerie des Versailler Schlosses, und des Grafen von Moltke, der an der Rückwand des Thronsitzes mit dem General von Meerscheidt-Hüllessem, dem Hüter des Reichsschwerts, treue Wacht hält, bedurfte der Künstler neuer Studien nicht. Von dem Kaiser hatte er noch während der Trauerzeit eine eingehende Porträtskizze gemacht, die



Abb. 111. Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen.



Abb. 112. Großherzog Peter von Oldenburg.

ihm später zu einem 1890 vollendeten Repräsentationsbilde gedient hat (s. Abb. 109), das dann durch eine Radierung weiter verbreitet worden ist. Auch sonst hatte Anton von Werner in seinem Vorrat von Bildnissen noch manches, das sich hier wieder verwenden ließ. Dadurch wurde ihm aber seine Aufgabe keineswegs erleichtert. Es war noch außerordentlich viel nachzuholen, zunächst bei den jüngeren Mitgliedern unseres Königshauses, die noch einmal so porträtiert werden mußten, wie sie 1888 aussahen, und dann bei den deutschen Fürsten, von denen gerade die, die 1871 in Versailles dem neuen Kaiser zugejubelt hatten, eine neue Aufnahme erforderten, wenn sie der Künstler in einer neuen Phase der Geschichte des Deutschen Reichs wieder so historisch treu wie damals darstellen wollte. Aus dieser Gruppe von Studien bieten wir in treuen Faksimilenachbildungen der Originalzeichnungen des Künstlers unseren Lesern die Bildnisse des Prinzen Heinrich von Preußen im roten Mantel der Ritter des hohen Ordens vom Schwarzen Adler (s. Abb. 110), der auf dem Bilde links vom Kaiser nicht



Abb. 113. Generalfeldmarschall Graf von Blumenthal.

weit vom Grafen Moltke sichtbar ist, seiner Schwester, der Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, die auf der Estrade unter den fürstlichen Damen steht (s. Abb. 111), und des Großherzogs von Oldenburg (s. Abb. 112), den man auf der rechten Seite des Thrones zu suchen hat. Eine vertraute Gestalt aus dem Versailler Kreise ist Graf Blumenthal, den Kaiser Friedrich inzwischen zum Generalfeldmarschall ernannt hatte. Damals trug er noch die Last seiner 78 Jahre wie ein Jüngling, und aus seinen Zügen funkelte noch der sarkastische Humor, den er vor achtzehn Jahren zu Versailles in vertrautem Kreise nicht gespart hatte (s. Abb. 113). Auf dem Bilde steht auch er, neben Moltke, an der Rückwand des Thrones, in der Rechten das Reichsbanner haltend. In diesen und einigen anderen in gleicher Technik ausgeführten Porträtstudien, die wir bald erwähnen werden, hat der Künstler eine an Holbein und Dürer erinnernde Feinheit und

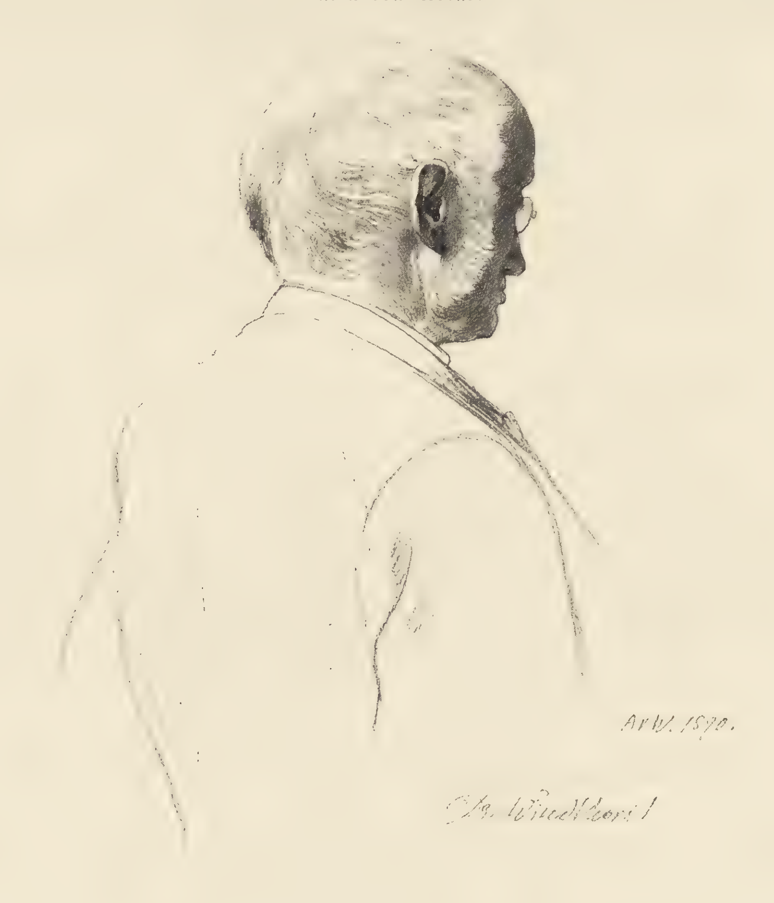


Abb. 114. Dr. Windthorst, Mitglied des Reichstages.

Schärfe der Zeichnung bewährt, denen sich eine Tiefe der Charakteristik gesellt, die auf dem ausgeführten Bilde schon aus räumlichen Gründen nicht zu gleich entschiedenem Ausdruck kommen konnte.

Auf kräftige koloristische Wirkungen berechnet sind einige in Öl gemalte Studien zu den Ministern und Bundesratsmitgliedern, die links vom Thron, vor den Prinzen des königlichen Hauses, Aufstellung genommen haben. Einige wie die des damaligen Justizministers Dr. von Friedberg (s. Einschaltbild S. 96/97) und des hanseatischen Ministerresidenten und Mitglieds des Bundesrats Dr. Krüger (s. Einschaltbild S. 100/101), die wir gleich zwei anderen Ölstudien in der vollen farbigen Wirkung der Originale wiedergeben, dienten dem Künstler zugleich als Uniformstudien. Der hanseatische Ministerresident steht auf dem Bilde in der vordersten Reihe der Minister, nicht weit von ihm, näher dem Throne zu, der Minister von Friedberg, und zur Linken Dr. Krügers, ganz im Vordergrunde, der damalige Kultusminister, jetzige Oberpräsident von Westpreußen, Dr. von Goßler, dessen energischen Kopf der Künstler, ganz in der Profilstellung, wie er ihn für sein Bild brauchte, ebenfalls in Öl porträtiert hat (s. Einschaltbild S. 108/109).

Zu der Gruppe der Reichstagsmitglieder, die von der auf dem Bilde nicht sichtbaren, der Schloßfreiheit zugekehrten Fensterwand bis über die Mitte des Saales reicht, hat der Künstler nicht minder zahlreiche Porträtstudien gemacht als zu der Gruppe der Fürsten, Staatsbeamten und Militärs. Die schärfsten und geistreichsten darunter sind vielleicht die der damaligen Führer der Cen=



Abb. 115. Freiherr von Franckenstein, Mitglied des Reichstages.



Abb. 116. Professor Dr. von Marquardsen in Erlangen, Mitglied des Reichstages.

trumspartei, des Dr. Windthorst (s. Abb. 114) und des Freiherrn von Franckenstein in der Uniform der bayerischen Reichsratsmitglieder, deren Farbe der Künstler auf seiner Porträtstudie (s. Abb. 115) mit peinlicher Genauigkeit angegeben hat. Zu den lebensvollsten aus dieser Reihe von Bildnissen gehört auch das des Professors Dr. von Marquardsen, des trefflichen Rechtslehrers an der Universität in Erlangen, dessen Vertreter im Reichstage er 1888 war (s. Abb. 116).

Mit diesen Porträtstudien im engeren



Abb. 117. Kostümstudie für die Figur des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen auf dem Bilde der Reichstagseröffnung.

Sinne hielt der Künstler seine Vorarbeiten noch keineswegs für abgeschlossen. So machte er z. B. für die Tracht der Ritter des hohen Ordens vom Schwarzen Adler, die der Kaiser, die königlichen Prinzen und alle übrigen zu der Feier erschienenen Ritter angelegt hatten, eine besondere Studie an der Gestalt des Herzogs Georg von Meiningen (s. Abb. 117), und vor dem lebenden Modell nachzuprüfen (s. Abb. 118 und Einschaltbild S. 124/125).

Als Moment der Darstellung konnte der Künstler nicht, wie bei dem Bilde der „Kaiserproklamation in Versailles," einen Augenblick patriotischer Erhebung und Begeisterung wählen. Das verbot sich schon durch das für solche Feierlichkeiten bestehende

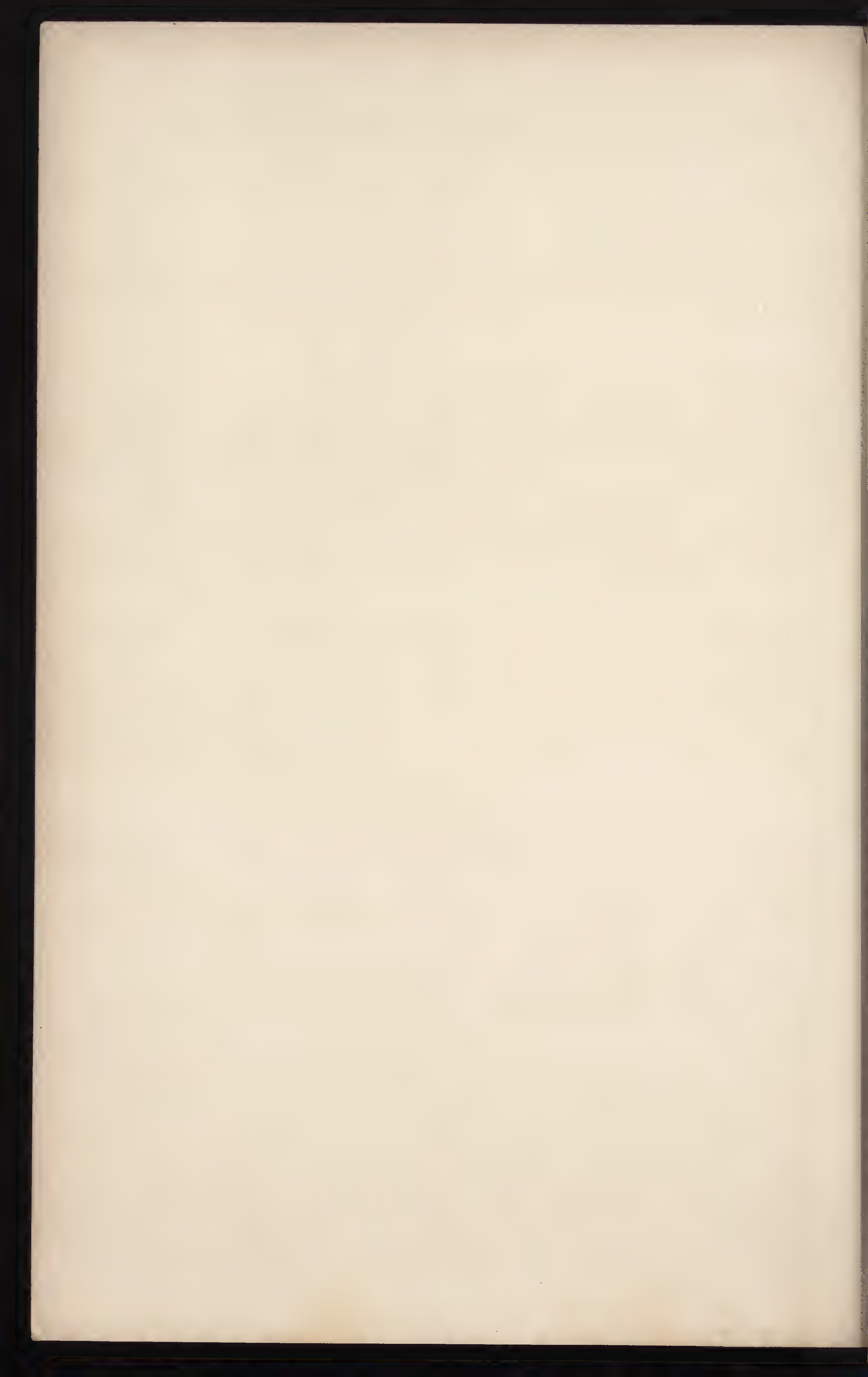


Abb. 118. Studien zu dem Bilde der Reichstagseröffnung.

um sich über den Faltenwurf des Mantels von schwerem purpurnen Sammet, in dessen linke Brustseite der Stern des Ordens in Silber eingestickt ist, Rechenschaft abzulegen. Er, der sich mit Recht einen der sichersten und besten Zeichner seiner Zeit nennen darf, verschmähte es auch nicht, gewisse Kopfhaltungen und Körperstellungen, die sonst die meisten neueren Künstler von gleicher Fertigkeit sozusagen aus dem Handgelenk zu schütteln pflegen, von neuem nach der Natur zu studieren Hofceremoniell, nach welchem ein Hoch auf den Kaiser nur bei dessen Eintritt und Austritt aus dem Saale ausgebracht werden darf. Da auch der Beifall der Reichstagsmitglieder bei der Vorlesung der Thronrede nur in sehr gemäßigten Formen laut wird, mußte der Künstler auf jeden Versuch, dramatisches Leben in seine Komposition zu bringen, verzichten. Dafür bemühte er sich, und zwar mit bestem Erfolge, wenigstens eine starke koloristische Wirkung zu erzielen,



Ölstudien zum Bilde der Reichstagseröffnung.



indem er einen breiten Streifen Sonnenlichts durch die Fenster der Westseite in den Saal einführte und dadurch besonders den mittleren Gruppen der Abgeordneten ein Künstler geschildert hat. Nur nahm er sich die Freiheit, eine um eine halbe Stunde spätere Zeit zu wählen, als die zur Verlesung der Thronrede festgesetzte gewesen war. — In die bei-



Abb. 119. **Kaiser Wilhelm II im Atelier Anton von Werners.**
(Nach einer Aufnahme von Rud. Schuster in Berlin.)

reicheres koloristisches Leben gab. Es war keineswegs ein willkürlicher Kunstgriff des Malers; denn damals, als die Häuser der Schloßfreiheit noch standen, fiel das Sonnenlicht wirklich so in den Saal, wie es der den nächsten Jahre nach der Vollendung dieses Werkes (1894 und 1895) fallen die schon erwähnten Bilder: Im Etappenquartier vor Paris, der Kronprinz 1878 auf dem Hofball und der Kronprinz 1870 im Hauptquartier.

Inzwischen hatte Kaiser Wilhelm II den Künstler bereits mit einer neuen Aufgabe großen Stils betraut, deren Lösung ihm die größten Schwierigkeiten bereitete, die er bisher bei der Ausführung eines Ceremonienbildes zu überwinden gehabt hatte. Der neunzigste Geburtstag des Grafen von Moltke (26. Oktober 1890) war unter ungewöhnlichen Ehrungen gefeiert worden. Der Kaiser hatte befohlen, daß für diesen einen Tag die ruhmgekrönten Feldzeichen der preußischen Garderegimenter, die der Marschall so oft zum Siege geführt, aus dem königlichen Schlosse nach dem großen Saale des Generalstabsgebäudes überführt wurden, und zu dieser Auszeichnung, die bis dahin noch keinem preußischen General zu teil geworden war, gesellte sich in den Vormittagsstunden, angesichts dieser Fahnen und Standarten, eine feierliche Beglückwünschung, zu der sich, der Kaiser an der Spitze, der König von Sachsen, der Großherzog von Sachsen-Weimar, die Feldmarschälle Graf Blumenthal, Prinz Georg von Sachsen, Prinzregent Albrecht von Braunschweig, der Großherzog von Baden, General von Pape, der Großherzog von Hessen und sämtliche kommandierenden Generale und Admirale der deutschen Heere und der deutschen Marine vereinigt hatten. Die Erinnerung an diese denkwürdige Geburtstagsfeier, die zugleich die letzte war, die der Feldmarschall erlebt hat, beschloß der Kaiser, in einem monumentalen Bild festhalten zu lassen, zu dessen Ausführung Anton von Werner, der mit der Art, dem Wesen und der Haltung der darzustellenden Persönlichkeiten längst auf das innigste vertraut war, die einzige berufene Kraft war. Schon so viele fürstliche Personen und hohe Militärs genau nach Rang und Dienstalter zu placieren, ohne daß jemand an seinem Recht irgendwie verkümmert wurde, und daneben auch die nicht minder wichtigen Rechte einer künstlerischen Komposition zur Geltung kommen zu lassen, war keine Kleinigkeit, zumal da noch mit der in solchen Angelegenheiten ungemein strengen Kritik des hohen Auftraggebers zu rechnen war. In der Folge erwies sich diese Kritik aber als überaus fruchtbar und anregend, und da der Kaiser oft die Werkstatt des Künstlers während seiner Arbeit an diesem Bilde besucht hat — an einen dieser Besuche erinnert unsere Abbildung 119 —, hat seine Mitarbeit wesentlich dazu geholfen, daß die Galerie moderner Geschichtsdarstellungen, die wir Anton von Werner verdanken, um ein neues Glied von unanfechtbarer historischer Treue bereichert worden ist. Dem Vorgang an sich, der am Ende nur eine Ceremonie war, legen wir dabei keine besondere Bedeutung bei. Schwerer wiegt aber die Bedeutung der daran beteiligten Persönlichkeiten, die Anton von Werner hier noch einmal vereinigt und zu einem Bilde zusammengefaßt hat, das die Erinnerung an die größte Zeit der deutschen Geschichte wieder lebendig macht.

Was sonst bei solchen Ceremonienbildern gewöhnlich mißrät — die Hauptgruppe — ist hier besonders gut gelungen: die Bewegung und Haltung des Kaisers, der dem greisen Feldmarschall mit raschen Schritten entgegengeeilt ist und ihm mit der für ihn ungemein charakteristischen Kopfhaltung die Hand drückt.

Die größten künstlerischen Schwierigkeiten, die Werner zu überwinden hatte, lagen aber wohl in der Beleuchtung. Der trübe, neblige Oktobertag machte eine Beleuchtung des Saales durch die Kerzen der Kronleuchter erforderlich, und mit dem Kerzenlicht kämpft das durch die Fenster dringende kalte Dämmerlicht des Tages. Aber aus dieser zwiespältigen Beleuchtung zog A. von Werner gerade seine künstlerischen Vorteile. Was er bei seinen früheren Ceremonienbildern nicht erzwingen konnte, hat er gerade hier erreicht: eine Gesamtstimmung von hohem koloristischen Reiz, der das Gemälde zu einem wirklichen Kunstwerk stempelt und es in die erste Reihe der Schöpfungen des Künstlers rückt (Abb. 120).

Anton von Werner hat dieses Bild wie die meisten seiner großen Geschichtsbilder in dem ihm als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste zur Verfügung stehenden Atelier in der alten Kunstakademie gemalt. Wie die meisten Werkstätten der akademischen Lehrer ist auch diese erst durch Anbau an das alte Gebäude notdürftig hergestellt worden. Den Zugang dazu vermittelt eine schmale, ungemein gebrechliche Holzstiege, auf der sich immer nur eine Person, ohne Gefahr des Zusammenstoßes, auf- und abwärts bewegen kann. Trotz dieses jämmerlichen Zustandes haben Kaiser Wilhelm I, Kronprinz Friedrich Wilhelm und zuletzt Kaiser Wilhelm II die Mühe



Abb. 120. Moltkes neunzigster Geburtstag. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

nicht gescheut, oft diese Treppe zu erklimmen, um die Arbeiten des Künstlers zu besichtigen, dessen unablässige Bemühungen, andere Zustände zu schaffen, erst nach zwanzigjähriger Amtszeit den gewünschten Erfolg gehabt haben.

Nach der Vollendung des Moltkebildes (1896) ging der Künstler unmittelbar an ein neues großes Werk, mit dem er gewissermaßen den Schlußstein zu seiner monumentalen Bilderreihe aus dem Leben Kaiser Wilhelms I setzen wollte: Kaiser Wilhelm der Große auf dem Sterbelager. Noch am Vormittag des 9. März 1888 war es dem Künstler, den der Großherzog von Baden noch kurz vor dem Hinscheiden des Kaisers in das Sterbezimmer geführt hatte, vergönnt gewesen, die Züge des eben Verblichenen auf dem Totenbette zeichnen zu dürfen, und auf Grund dieser Studie schilderte er einen der bangen Augenblicke in den Morgenstunden des 9. März, als die Lebenskraft, die diesen ehernen Körper bis in das höchste Greisenalter aufrecht erhalten hatte, zu erlöschen, das Bewußtsein zu schwinden begann und der Enkel nur noch mit Mühe die letzten geflüsterten Worte des sterbenden Kaisers erhaschen konnte. Außer dem greisen Leibarzt, der mit sorgenvoller, hoffnungsloser Miene auf die Uhr blickt, sind der Großherzog von Baden, seine Gemahlin, die Tochter Kaiser Wilhelms I, die sich schluchzend an den Gatten gelehnt hat, die Kronprinzessin von Schweden, die Tochter des großherzoglichen Paares, und unweit der Eingangsthür in das einfache Schlafgemach Bismarck und Moltke anwesend, die ihrem greisen Herrn auch in der schwersten Stunde nicht fern sein wollten. Von tiefer Ergriffenheit übermannt, legt der Kanzler die Rechte auf die Schulter seines alten Kriegsgefährten. Auch hier tritt die Beleuchtung, die hauptsächlich von der Lampe auf dem Tische ausgeht, und die durch sie bedingte koloristische Gesamtstimmung als ein überaus wirksamer Faktor hinzu, um den feierlichen Grundton des Ganzen und die außerordentliche Kraft in der Charakteristik der einzelnen Figuren noch zu steigern (Abb. 121).

Von dem Sterbenden kehrte Anton von Werner sehr bald wieder zu dem Lebenden zurück. Dieses unendlich reiche Leben hatte so viel Sonnenschein und Glück um sich herum verbreitet, so viele Freude in der Menschen Herzen ergossen, daß es für den Künstler noch genug davon zu erzählen gab. Während der Arbeit an dem großen monumentalen Bilde voll tragischer Größe entstanden noch zwei heitere Episoden aus des Kaisers Leben: eine Scene auf einem Hofball, wo der Kaiser einem jungen Brautpaar aus der Hofgesellschaft begegnet und durch seine liebenswürdig-ritterliche Gratulation die Angeredeten auf das höchste beglückt (1897, im Besitz des Brauereibesitzers Breithaupt in Berlin) und der Schlußmoment aus einem Besuche des Kaisers in der Kadettenanstalt in Groß-Lichterfelde (1898, Abb. 122), wo die jugendliche Schar, frei von den Banden der Disciplin, dem eben die Anstalt verlassenden Kaiser in echtester, von Herzen kommender Begeisterung ihre stürmischen Huldigungen darbringt. Einige sind Hurra rufend vorausgeeilt, um draußen noch einmal Spalier zu bilden, andere folgen, die Mützen schwenkend, dem kaiserlichen Wagen, und wieder andere sind dem Wagen und den Pferden so nahe gerückt, daß der Kaiser halb lächelnd, halb drohend seine Hand erhebt.

Obgleich Anton von Werner zu Anfang des Jahres 1899 von neuem die Bürde des Amtes eines Vorsitzenden des Vereins Berliner Künstler auf sich genommen hatte, ließ er sich in seiner Schaffenskraft dadurch nicht im mindesten beeinträchtigen. Im Laufe dieses Jahres begann und vollendete er ein großes, figurenreiches, dekoratives Bild für den Speisesaal des Hauses Mosse in Berlin, auf dem er, anknüpfend an ein ähnliches vor mehr als zwanzig Jahren gemaltes Bild (s. o. Abb. 39), den Herrn und die Herrin dieses Hauses inmitten ihres zahlreichen Freundeskreises bei einem in prächtiger Renaissancehalle hergerichteten Gastmahl in den reichen niederländischen Trachten der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts, in einer reichbewegten Komposition, die durch das sonnig-lichte und leuchtende Kolorit noch gehoben wurde, vorführte, und zur Zeit, wo wir diese Charakteristik seines künstlerischen Wirkens zum Abschluß bringen (März 1900), beschäftigt ihn ein Gemälde für den Kaisersaal des Rathauses im Hamburg, das, ähnlich wie die Zeichnung Abb. 16, eine Beratung in Versailles vor der Beschießung von Paris (Kaiser



Abb. 121. Kaiser Wilhelm der Große auf dem Sterbelager. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Wilhelm I mit dem Kronprinzen, Bismarck, Moltke, Roon, Podbielski und Blumenthal) darstellt (s. Abb. 123).

Mit derselben aufopferungsvollen Hingabe, mit der Anton von Werner seiner Kunst gelebt, hatte er aber auch seines Amtes als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste gewaltet, und darum müssen wir zur Vervollständigung seines Charakterbildes auch noch dieser Seite seiner Thätigkeit gedenken.

* * *

Nach den neuen Satzungen für die Leitung der Hochschule für die bildenden Künste dauert die Amtszeit des Direktors mindestens fünf Jahre, nach deren Ablauf sie auf Antrag des Ministers vom Könige entweder auf die gleiche Zeit verlängert wird oder die Ernennung eines neuen Direktors erfolgt. Diese Bestimmung ist dadurch in das Statut gekommen, daß Anton von Werner sich bei seiner Berufung im Jahre 1875 weigerte, eine lebenslängliche Verpflichtung zu übernehmen, und erst im Laufe von fünf Jahren prüfen wollte, ob er auch die für ein so verantwortungsvolles Amt nötigen Fähigkeiten und Eigenschaften besäße. Diese hat er nun längst bewährt. Aber jene Klausel ist im Statut — sehr zum Nachteil einer zusammenhängenden und gesicherten Entwickelung der Hochschule — leider stehen geblieben, und so wurde der Direktor immer von fünf zu fünf Jahren auf Antrag des Ministers, dem er nur allein verantwortlich ist, vom König in seinem Amte bestätigt. Dieses scheinbar schwankende Verhältnis, das freilich seinen sicheren Untergrund in dem unwandelbaren Vertrauen der beiden Kaiser Wilhelm I und II hatte, hinderte den Künstler nicht, mit stets wachsendem Eifer sein Amt zu verwalten, die Schülerzahl der Akademie durch Erweiterung ihrer Lehr- und Hilfsmittel zu mehren. In Verfolg dieser Bestrebungen hatte er es zu Anfang der neunziger Jahre durchgesetzt, daß auch für einzelne Studienreisen nach dem Auslande, durch die den Studierenden unter der Führung ihrer Lehrer der Blick für fremde Kunstbestrebungen eröffnet, die Kenntnis fremder Museen und Lehranstalten ermöglicht werden sollte, die nötigen Mittel von dem vorgesetzten Minister bewilligt wurden. Trotz dieser und anderer Bemühungen mußte er aber zu seiner schmerzlichen Enttäuschung die Beobachtung machen, daß die Leistungen der Schüler, mit wenigen Ausnahmen, die meist in den Landschaftsabteilungen zu finden waren, von Jahr zu Jahr zurückgingen. Er, der vor zwanzig Jahren, von der Begeisterung seiner Kunstgenossen getragen, als kühner Wahrheitssucher und Realist gepriesen worden war, mußte es erleben, daß der „moderne" Geist, der seit einem Jahrzehnt in der deutschen Kunst umging und die Köpfe der Jungen verwirrte, auch in die von ihm geleitete Hochschule eindrang. Diese unliebsame Erfahrung bewog ihn, in einer Rede, die er am 13. Juli 1895 aus Anlaß der jährlichen Preisverteilung in der Akademie hielt, sehr energische Ermahnungen an die seiner Führung anvertrauten Schüler zu richten. Er hatte seit seinem Amtsantritt solche Reden stets bei jenem feierlichen Anlaß gehalten, hatte sie aber als innere Angelegenheit der Akademie betrachtet und die Oeffentlichkeit nicht damit beschäftigt. Nun war es aber im Jahre 1894 vorgekommen, daß Äußerungen, die er in der Rede dieses Jahres gethan hatte, mit böswilliger Absicht entstellt in die Presse gebracht worden waren, und um solchen Mißdeutungen vorzubeugen, entschloß er sich, seine Rede von 1895 durch den Druck zu vervielfältigen und der Berliner Presse zur Verfügung zu stellen.*) Da diese Rede zugleich das künstlerische Glaubensbekenntnis Anton von Werners scharf und entschieden wiederspiegelt, können wir unsere bisherige Charakteristik seiner künstlerischen Art nicht besser als durch seine eigenen Worte ergänzen und vertiefen. Nachdem er zunächst an eine 1894 unternommene Studienreise von etwa dreißig Schülern nach Antwerpen erinnert, hob er die Verdienste hervor, die sich die dortige Akademie um die Förderung der Malerei um die Mitte unseres Jahrhunderts erworben hat. „Vor fünfzig Jahren haben sich dort zahlreiche deutsche Künstler, unsere hervorragendsten Namen, als es sich darum handelte, malen zu lernen, ihr Können und Wissen bei den Wappers, de Keyser,

*) Inzwischen sind diese akademischen Reden aus den Jahren 1883—1896 in Druck erschienen unter dem Titel: Ansprachen und Reden des Direktors Anton von Werner an die Studierenden der königl. akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin (Berlin 1896).



Abb. 122. Kaiser Wilhelm I und die Lichterfelder Kadetten. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Gallait, de Bièfve und Leys geholt, und es wäre Thorheit, wenn wir heute verkennen wollten, welchen Schritt vorwärts die deutsche Malerei damals damit gethan hat. Mögen uns die Werke jener Meister, dem Zeitgeist entsprechend, heute auch fremdartig anmuten — eins ist sicher, Flunkerer und Flausenmacher sind diese Meister nicht gewesen, und wer bei ihnen in die Schule gegangen ist, hat eine solide Grundlage für sein ganzes Leben mitgenommen. Die Pflege des Studiums der Natur und der alten Meister, d. h. all' dessen, was die Jahrhunderte vorher in mühsamer Entwickelung Gutes geschaffen haben, war ihnen Richtschnur und wohl keine zu verachtende. Denn können im weitesten Umfange des Wortes soll der Künstler vor allen Dingen." Nachdem er sich dann unter Beziehung auf ein drastisches Beispiel gegen den „Subjektivismus" gewendet, der sich in neuester Zeit in der Kunst breit gemacht hatte und immer mehr Anhänger gewann, fuhr er fort: „Ich habe mehr und mehr die Bemerkung gemacht, daß unter dem Einflusse dieser Zeitströmung ein Widerwille dagegen vorhanden ist, sich für den Künstlerberuf eine solide Grundlage anzueignen und das, was man früher als Vollendung eines Kunstwerkes bezeichnet hat, überhaupt anzustreben. Die subjektive Willensäußerung soll diesen Mangel ersetzen. Auf diese Basis kann sich eine Kunstakademie als Unterrichtsanstalt nicht stellen, ohne ihren Beruf zu verfehlen. Wir müssen deshalb dahin streben, den künstlerischen Unterricht immer praktischer zu gestalten und das Studium, vor allem das der Natur, noch strenger zu betreiben und zu vertiefen." Als ersten Schritt dazu kündigte der Direktor die Einführung eines Unterrichts an, der die Studierenden durch praktische Übungen mit der Herstellung der Farben, der Firnisse und der verschiedenen Maltechniken, der Malgründe u. s. w. bekannt machen, ihnen das rein Handwerkliche ihrer Kunst beibringen soll. Aus diesem Mangel an technischem Können glaubte er — nächst dem Eindringen des „Subjektivismus" — den Verfall der Leistungen der Akademieschüler erklären zu müssen. „Ich muß Jahr für Jahr," so rief er ihnen nach dieser Ankündigung zu, „aber in den letzten Jahren mehr denn früher die Erfahrung machen, daß Ihre Darstellungsweise bei Kompositionen und Ihren Privatstudien vielfach eine so unbeholfene ist, daß Ihnen das Entwerfen von Kompositionen und Skizzen ja gar keine Freude bereiten kann." Er wies dann auf gewisse Erfolge von Kunsthandwerkern und Schülern des Kunstgewerbemuseums hin, deren Entwürfe bei einer Plakatkonkurrenz „schon durch ihre äußere Erscheinung vorteilhaft von der saloppen Darstellungsart anderer von Fachkünstlern herrührenden Arbeiten" abstachen. Er zog daraus mit Recht den Schluß, „daß gegenüber jenem modernen Drängen und Stürmen in der Kunst, welches in Zügellosigkeit auszuarten droht, im Kunsthandwerk ein konservatives Element zum Heile für die Kunst liegt und dort von den Männern des Handwerks verständnisvoll gepflegt wird . . . Alle Erfolge dort bauen sich auf sorgfältigen und handwerksmäßigen Studien dessen auf, was unserer Väter Werke in reichster Auswahl uns darbieten und lehren. Daß durch ein derartiges Studium die Individualität und Originalität des Lernenden vernichtet wird, ist ein Irrtum; denn wer dadurch seine Originalität verliert, hat überhaupt keine zu verlieren gehabt." Noch schärfer spitzte Werner seine nicht bloß auf die Schülerarbeiten, sondern auch auf den ganzen modernen Naturalismus gemünzte Kritik in folgenden Sätzen zu: „Litten unsere figürlichen Kompositionen hier vor zwanzig und dreißig Jahren unter der dürren Öde inhaltsloser Konturzeichnung, so leiden die, welche ich jetzt zu sehen bekomme, unter einer Überfülle von Ton, welche den betreffenden Arbeiten oft eine verzweifelte Ähnlichkeit mit einem schmutzigen Stück Papier gibt. Auch den gemalten Skizzen ist vorwiegend eine gewisse Schmierigkeit eigen, welche abstoßend wirkt und unter welcher man nur mit größter Mühe und Überwindung irgend einen guten Gedanken oder eine gute Absicht zu finden versucht . . . Die Akademie soll und will Ihnen für Ihre spätere selbständige künstlerische Thätigkeit das unentbehrlichste Rüstzeug mit auf den Weg geben. Werfen Sie alsdann davon weg, was Sie für überflüssig halten, zu viel werden Sie aber niemals lernen können!"

Der Mann, der solche energischen Worte sprach, hatte sein gutes Recht dazu, nicht bloß von Amts wegen, sondern auch aus dem

Grunde seiner eigenen Kunstübung. Schon in seiner Jugend, in seiner Lehrzeit wie in der ersten Zeit seines künstlerischen Schaffens hatte er den Wert des Zeichnens nach der malerisch zu sehen und zu zeichnen. Eine während seines ersten Aufenthalts in Rom entstandene Aktstudie (s. Abb. 124) gibt uns von seiner Art der Naturanschauung eine



Abb. 123. Anton von Werner in seinem Atelier. (Nach einer Aufnahme von H. Boll in Berlin.)

Natur, nach dem lebenden Modell richtig erkannt. Er hatte aber ebenso schnell die Wertlosigkeit der „inhaltslosen Konturzeichnung“ für einen, der Maler, nicht Kartonzeichner werden wollte, durchschaut und war schon als junger Mann beflissen, Probe. Es ist — im Princip — die vollkommenste Verbindung des zeichnerischen Elements mit dem malerischen, jene Art der Aktmalerei, die Belgiern und Franzosen damals schon längst geläufig und selbstverständlich war, die aber an deutschen Kunst-

akademien noch wenig oder gar nicht gepflegt wurde. An ihr hat Werner sein Lebenlang festgehalten, und auch als Akademiedirektor ist er als unermüdlicher Zeichner nach der Natur seinen Schülern mit gutem Beispiel vorangegangen und gelegentlich hat er in ihrer Mitte, wenn er im Winteraktsaal mit anderen Lehrern der Hochschule das Zeichnen nach dem lebenden Modell leitete, manch' eine Akt-, Kopf- oder Gewandstudie gemalt und gezeichnet (s. Abb. 125 und 126).

* * *

Es konnte nicht ausbleiben, daß die scharfen, energischen Worte der Abwehr, die den Nagel auf den Kopf getroffen hatten, auch außerhalb der Hochschule, in den Kreisen, auf die sie nebenbei berechnet waren, ein lebhaftes Echo fanden und zu heftigen Erwiderungen in der Presse herausforderten. Da man gegen die Stellungnahme des Direktors, der entschiedenen Protest gegen das Hineintragen der verworrenen, modernen Kunstbestrebungen in den logischen, wohlerwogenen Lehrgang der Hochschule eingelegt hatte, sachlich nichts vorbringen konnte, so begnügte man sich mit dem allgemein gehaltenen Vorwurf, daß die „neue Richtung in der modernen Kunst" an der Hochschule nicht genügend berücksichtigt würde. Das gab Anton von Werner die erwünschte Veranlassung, in seiner Rede bei der Preisverteilung des Jahres 1897 die neue Richtung gründlich aufs Korn zu nehmen und an allen ihren Erscheinungsformen zu untersuchen, was sie denn eigentlich Neues gebracht, worin sie die Kunst der zuletzt voraufgegangenen Jahrhunderte übertroffen und worin sie die Kunst im allgemeinen gefördert habe. Das Ergebnis dieser Prüfung im einzelnen war so überaus unbefriedigend, daß der Direktor seine erneute Abwehr in die Worte zusammenfassen mußte: „Die Kunstakademie hat nicht die Aufgabe, den Kultus des Häßlichen und der Geschmacklosigkeit zu betreiben, dazu gibt der Staat kein Geld."

Obwohl diese Rede wegen ihrer treffenden und besonnenen Kritik nach ihrer Veröffentlichung durch die Presse dem Direktor eine ungewöhnlich große Zahl freudiger Zustimmungen einbrachte, fehlte es ihr auch nicht an heftigen Angriffen aus dem Lager der Gegner. In dem Bewußtsein, nur der Wahrheit gedient zu haben, und gestützt auf seine frohe Kampfesnatur, die längst eingesehen hatte, daß der Hieb die beste Deckung ist, ließ sich Anton von Werner durch diese Angriffe keineswegs einschüchtern. Noch schärfer ließ er sich in einer am 12. Januar 1900 zur Feier der Jahrhundertwende gehaltenen Rede vernehmen, für die sich als naturgemäßes Thema ein Rückblick auf die Errungenschaften der Kunst des verflossenen Jahrhunderts ergeben hatte. Er konnte es dabei nicht vermeiden, abermals auf den Anteil der „modernen Richtung" an diesen Errungenschaften zurückzukommen. „Im letzten oder in den beiden letzten Decennien des Jahrhunderts," so begann er, „macht sich eine Bewegung bemerklich, welche mit der hohen Blüte Deutschlands in Wissenschaft, Handel und Industrie zeitlich zusammenfällt, eine Bewegung aber, welche meines Erachtens nicht auf der Höhe dieser steht und welche auch nicht deutschen Ursprungs ist. Zunächst sind es litterarische Kreise, welche mit beinahe fanatischem Eifer verlangen — natürlich in Nachahmung des Auslandes —, daß endlich in der bildenden Kunst mit all' jenen kümmerlichen Erscheinungen und Anschauungen im Namen des Fortschritts aufgeräumt werden müsse, welche die Kunst irrtümlicherweise früher in den Dienst des Guten, Schönen und Wahren gestellt hatten." Zu diesem Ziele könne man am schnellsten gelangen, wenn man fortan den Individualismus schrankenlos walten lasse. „Der moderne, stolze Individualismus verlangt sein Recht, und der deutsche Künstler — ich meine natürlich durchaus nicht jeden — sucht zunächst als Ausdruck seiner Individualität alles eifrig nachzumachen, was uns aus Paris oder sonst woher von Jahr zu Jahr als Modernstes gemeldet wird, nur nicht das Gute, weil das zu schwierig ist, aber die mißverstandene Plein-air-Malerei, die Grau- und Armeleutemalerei, den Impressionismus und Intentionismus, Verismus und Primitivismus, auch die Secession, welche uns Paris 1890 vormachte und welche seitdem jede deutsche Kunststadt haben muß... das alles, alles ist bei uns der Reihe nach nachgemacht worden. Vielleicht wird auch einmal der Germanismus bei uns nachgeahmt, wenn er an der Seine erst Mode geworden ist. Was man in der Malerei

früher als roh und schmierig, als hingeschludert oder unbeholfen bezeichnet hätte, das nennt man heute das siegreiche Ueberwinden der Materie, die Vollendung, und das kindische Nachahmen längst vergangener Kunstepochen mit der ganzen Unbeholfenheit der damaligen Technik z. B. im Holzschnitt, gilt als Fortschritt und als hochmodern: Es ist erreicht! Wir sind modern, individuell!" Wo eine starke Individualität sich auf einen soliden Grund stützt, läßt der Redner sie selbstverständlich in vollem Umfange gelten. „Wir haben im Verlaufe des letzten Jahrhunderts gewaltige Naturen gehabt, einen Napoleon, Goethe, Beethoven, Bismarck, Moltke, Richard Wagner u. a., welchen von der Natur das Recht verliehen war, subjektiv und individuell sein zu dürfen, weil sich ihr ganzes Sein auf ein übergewaltiges Wissen und Können stützte, gleichsam auf eine ungeheure Aufspeicherung von geistiger Sonnen-Energie. Aber aus Rechten, welche Titanen beanspruchen dürfen, solche, nach dem angenommenen Rechtssatze der Gleichheit, auch für Pygmäen herleiten zu wollen, dürfte doch kaum als ein aus dem alten Jahrhundert übernommener Gewinn auf geistigem oder künstlerischem Gebiet in das



Abb. 124. Aktstudie aus Rom (1868).

Hauptbuch des neuen Jahrhunderts übertragen werden können .... Blicken wir trotzdem mit Vertrauen in das neue Jahrhundert und hoffen wir, daß all' die Narrheiten, welche uns die letzten Decennien des alten beschert haben, nicht nur unter dem kritischen Lichte von Verstand, Vernunft und bei erwünschter Gesundheit des neuen Jahrhunderts dahinschwinden, sondern vielmehr als interessante Beispiele dem Fortschritte zu gute kommen werden."



Abb. 125. Aktstudie. Berlin (ca. 1878).

Steht auf diesem Gebiet der Hochschuldirektor noch mitten in einem Kampfe, zu dem er die Waffen freilich in dem reich gefüllten Arsenal seines scharfen, unbarmherzig Lug und Trug verfolgenden Verstandes und seines schlagfertigen Witzes stets bereit findet, so darf er sich auf einem anderen Felde gerade jetzt eines glänzenden Sieges freuen, an dessen Erringung er zwanzig Jahre lang gearbeitet hat. Schon bald nach seinem Amtsantritt war er darauf bedacht, der ihm anvertrauten Hochschule ein angemesseneres Unterkommen zu schaffen, als sie das alte, in jedem Betracht unzulängliche Akademiegebäude Unter den Linden bieten konnte. In seiner festen Zuversicht, daß etwas von dem Milliardensegen auch für die Pflanzstätte der bildenden Künste abfallen müßte, arbeitete er schon im Jahre 1877 im Verein mit den Architekten Kayser und von Großheim ein Projekt für den Neubau einer Kunstakademie aus, zu dem der Lützowplatz ausersehen war. Aber es gelang ihm nicht, mit seinem Projekt durchzudringen, und er mußte froh sein, daß er es wenigstens erreichte, daß die ganze Akademie für Unterrichtszwecke freigegeben und daß durch Umbauten ein erträgliches Provisorium geschaffen wurde. Seinen Plan ließ er darum nicht fallen, und endlich kam der Augenblick, wo die Staatsregierung sich nicht länger der Notwendigkeit eines Neubaues verschließen konnte.

Wenn wir heute auf die Entwickelung dieser Angelegenheit zurückblicken, müssen wir bekennen, daß sie einen alle Teile befriedigenden Abschluß gefunden hat. Ein Akademiegebäude auf dem Lützowplatz wäre

ebenfalls nur ein Provisorium gewesen. Denn der gewaltige Aufschwung Preußens und Berlins hat Gebäuden für öffentliche Zwecke ganz andere Grenzen gesteckt, als sie vor zwanzig Jahren gegolten hatten. Nachdem einmal der Neubau der Hochschule ernstlich in Angriff genommen, wurde auch ein weit ausgedehntes Gelände auf Charlottenburger Gebiet zwischen Fasanenstraße, Hardenbergstraße und Stadtbahn gefunden, auf dem die Gebäude für die Hochschulen für die bildenden Künste und für Musik, letztere von ersterer baulich getrennt, seit 1898 errichtet werden. Zur Zeit, wo Anton von Werner sein erstes Jubiläum als Direktor der Hochschule feiert (6. April 1900) hat er die Genugthuung, das Gebäude wenigstens schon im Rohbau vollendet vor sich zu sehen, eine Schöpfung derselben Architekten, mit denen er zwanzig Jahre zuvor den ersten Plan erdacht hatte. Im Jahre 1901 soll es der Benutzung übergeben werden.

* * *

„Das Studium der Natur und der alten Meister!“ Das ist die Richtschnur, auf die Werner seine Schüler stets verwiesen hat und an die er sich auch selbst gehalten hatte. Wenn er daran die Behauptung knüpft, daß niemand durch das Studium der alten Meister seine Originalität verliert, der jemals eine besessen hat, so ist er selbst ein lebendes, beweiskräftiges Beispiel zur Unterstützung dieser These. Sein Studium der alten Meister hat ihn niemals zur Nachahmung gereizt, weil das gleichzeitige Studium der Natur ihn von der Vergangenheit immer wieder zur lebendigen Gegenwart und Wirklichkeit zurückführte. In seinen Jugendwerken, seinen Genre- und Geschichtsbildern und den Illustrationen zu Scheffels Dichtungen, die vor 1870 entstanden sind, fühlt man noch eine gewisse Abhängigkeit von seinen Karlsruher Lehrern heraus, wie sie jeder Kunstjünger, auch die größten wie Michelangelo und Raffael, eine Zeit lang mit sich tragen. Das Jahr 1870 sprengte aber mit einem Male die Fesseln, die Erziehung und Beispiel dem jungen Künstler angelegt hatten. Von da ab war er eine Persönlichkeit, eine, die von dem Zusammenhang mit seiner Jugendentwickelung so völlig losgelöst erschien, daß man nicht mehr von fremden Einflüssen sprechen kann. Daraus erklärt sich auch der gewaltige, alles und alle überstrahlende Eindruck, den Anton von Werners Erscheinen in der Berliner Künstlerschaft im Frühling des Jahres 1871 hervorrief. Es war etwas Ungewohntes und doch

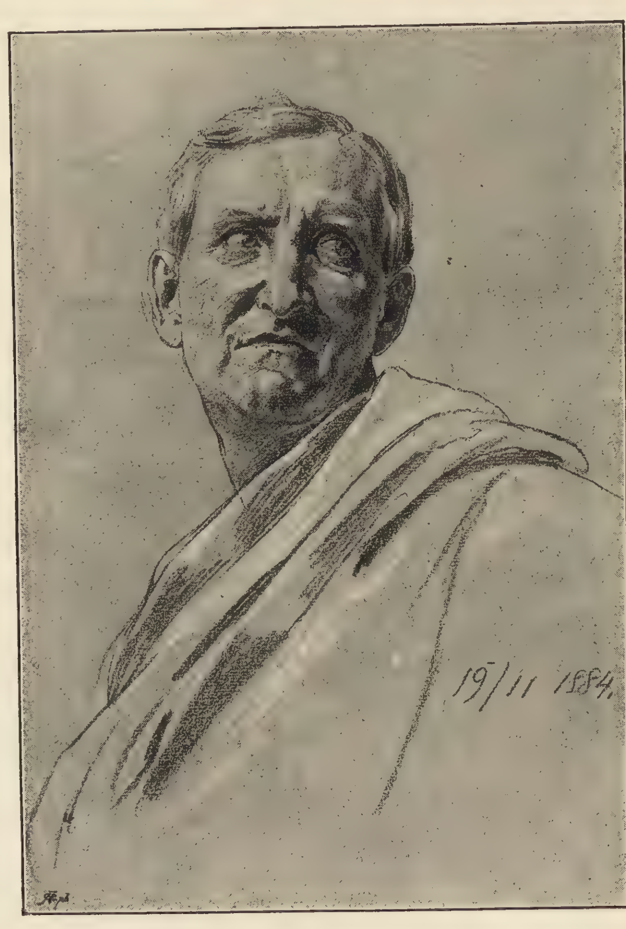


Abb. 126. Kopfstudie. Berlin 1884.

Überzeugendes, etwas, das von dem hochtrabenden Pathos und der Komponiermethode der Düsseldorfer Schule, die damals noch die Berliner Kriegs-, Schlachten- und Geschichtsmalerei beherrschten, ganz und gar abwich. Mit klarem Blick erkannte die Berliner Künstlerschaft, was ihr bis dahin gefehlt hatte, und die Jugend des Neulings, der bald die Rolle des Hechts im Karpfenteiche spielen sollte, war kein Hindernis zu jener Kundgebung, die alle bureaukratischen Bedenken überwand und den damaligen Kultusminister zu dem Entschlusse bewog, endlich einmal den richtigen Mann an die richtige Stelle zu setzen, die ein Vierteljahrhundert lang keinen Verweser gehabt hatte, der irgend etwas zur Befreiung der Akademie von alten Zöpfen, Vorurteilen und lottrigen Gewohnheiten gethan hätte. — Die künstlerische Persönlichkeit, die uns Anton von Werner vor dreißig Jahren zuerst gezeigt und die er bis jetzt festgehalten hat, mutete uns anfangs etwas hart, schroff, nüchtern und grob an. Wenn er seiner Phantasie einen freien Lauf zu den Wolken gönnte, wurde er von oben



Abb. 127. Fürst Bismarck im amtlichen Verkehr.

herab mehr oder minder sanft wieder zur Erde herabgedrückt, und wenn er unter diesem Druck zu trocken und prosaisch wurde, kamen wieder andere, die ihn wegen dieser nüchternen, jedes idealen Schwunges baren Auffassung tadelten und bisweilen fürchterlich mit ihm ins Gericht gingen. Er hat sich nicht viel daraus gemacht und ist seine Straße ruhig weitergeschritten. Seine Individualität mochte er nicht preisgeben, und außerdem hatte er das tröstliche Bewußtsein, daß er „den Besten seiner Zeit genug gethan." Ob er auch den Anspruch auf das andere Wort unseres großen Volksdichters, daß ein solcher Mann auch für alle Zeiten gelebt hat, in ferner Zukunft behaupten wird, das muß diese entscheiden. Aber wie sie auch über den absoluten künstlerischen Wert seiner Schöpfungen unter dem Gesichtspunkte der Ewigkeit, etwa wie man heute Raffael und Michelangelo abschätzt, urteilen mag, — den einen Ruhm wird sie ihm nicht nehmen können, daß eine Zeit vollster Erhebung und Entfaltung einer Volkskraft in den Werken unseres Künstlers eine bildliche Darstellung gefunden hat, die dem schlichten, jedem hohlen Pathos abgeneigten Sinne unseres Volkes entspricht. Wenn die Franzosen über deutsche Kunstwerke etwas Geringschätziges und ihrer Meinung nach Schlechtes sagen wollen, thun sie sie mit der höhnischen Bemerkung „Melodramatisch!" ab. Etwas „Melodramatisches", d. h. Singspielartiges haben Anton von Werners Bilder gewiß nicht. Das läßt sich viel eher von den Kriegsbildern der Franzosen, besonders von A. de Neuvilles „Le Bourget" sagen, auf dem ein Samariterwerk deutscher Soldaten in ein Triumphstück französischen Heldentums gefälscht worden ist.

Bei der Charakteristik eines Künstlers, der noch in voller männlicher Schaffenskraft unter uns weilt, haben wir unser Urteil in vielen Fällen gemäßigt. Diese Schrift soll kein Panegyrikus sein, sondern ein objektiver Bericht über das Werden und Wachsen, über das Heranreifen und die schnell erreichte Meisterschaft eines Künstlers, der jetzt vielleicht selbst noch nicht in der Lage ist, aus seinem bisherigen Lebenswerk das Bleibende von dem Vergänglichen zu scheiden. Dem seinem Schaffen fern stehenden Be-



Abb. 128. Der Reichskanzler während der Kaiserproklamation in Versailles. Nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1885.

urteiler, der nur auf die Thaten sieht, ohne die Absichten und die Pläne für die Zukunft zu kennen, wird eine solche Entscheidung leichter — auch mit einem Präjudiz für die Zukunft. Wer die großen Männer, die das neue Deutsche Reich begründet und ihm die erste Stellung in der Reihe der die Welt beherrschenden Mächte gesichert haben, von Angesicht zu Angesicht gesehen, wer mit ihnen gesprochen und verkehrt hat, der wird ihre leibhaftige und wahrhaftige Verkörperung nur in Anton von Werners Bildern und Zeichnungen wiedererkennen. So streng soldatisch, so schlicht und doch so geschlossen und hochgemut in ihrer Eigenart, in ihrem ganzen Sein und Gebaren sind sie alle gewesen, und so werden ihre äußere Erscheinung und ihr geistiges Wesen im Gedächtnis des deutschen Volkes weiterleben. Wohl hat es in unserer Zeit nicht an Künstlern gefehlt, die sich mit gewaltiger, fast kongenialer Subjektivität der historischen Heldengestalten Kaiser Wilhelms I und seines großen Kanzlers bemächtigten und ihnen den Stempel ihres persönlichen Geistes, ihrer künstlerischen Empfindung aufprägten. Künstler, Kunstkenner und Kunstfreunde, die mit gleicher Stärke künstlerisch empfinden und vor allem das Recht der Subjektivität als ein Höchstes in der Kunst preisen, werden z. B. die Art, in der Lenbach Kaiser Wilhelm I und den Fürsten Bismarck gemalt hat, höher schätzen als die schlichte Weise Anton von Werners. Aber die psychologisch und koloristisch höchst anziehenden Schöpfungen Lenbachs bereiten nur dem bevorzugten Kreise des gebildeten Publikums einen künstlerischen Genuß, dem Manne aus dem Volke sind und bleiben diese ins Übermenschliche, ja fast ins Dämonische gesteigerten Gebilde unverständlich — ganz abgesehen davon, daß Lenbach den Kaiser Wilhelm I erst auf der Neige seiner Jahre, als müde gewordenen Greis gemalt hat und auch dem Fürsten Bismarck erst acht Jahre nach der Kaiserproklamation in Versailles, der Krönung seines staatsmännischen Kunstwerks, näher getreten ist. Den Vorzug, daß Anton von Werner diesen und anderen großen Männern in den Tagen folgenschwerer Entscheidungen nahe war und sie klaren, nüchternen Auges, so wie sie sich gaben und wie sie wirklich waren, porträtieren durfte, teilt er mit keinem seiner Kunstgenossen, und auch den anderen nicht, daß Kronprinz Friedrich Wilhelm ihn sozusagen zu seinem Apelles erkoren hatte, daß er sich von keinem lieber gemalt sah als von ihm und daß er, trotz aller Wandlungen des Kunstgeschmackes, wie oft auch andere glänzende Erscheinungen in der Künstlerschaft auftauchten, bis zuletzt daran fest hielt. Kaiser Wilhelm I, Kaiser Friedrich, Moltke und Bismarck — diese Lieblingshelden des Volkes sind auch die unseres Künstlers, und so wie er sie gemalt und gezeichnet hat, erkennt, versteht und liebt sie jeder Deutsche. Den großen Kanzler zuerst und zuletzt! Und wie er schon am Anfang dieser Bilderreihe in verständnisinniger Würdigung urdeutschen Humors vor das Auge des Lesers trat, so mag er auch diese Bilderreihe beschließen, in zweierlei Gestalt: einmal im Gespräch mit einem Ministerkollegen oder einem vortragenden Rate seines Ressorts (s. Abb. 127), das andere und letzte Mal an jenem größten Ehrentage seines Lebens, als er, selbst ein Symbol eines fest gefügten Baues, die Begründung des neuen Deutschen Kaiserreichs aller Welt verkündete! (S. Abb. 128.)

* * *

Anton von Werner hat nach seinem bisherigen Lebenswerke keinen Grund, das Urteil der Nachwelt zu scheuen oder ihm gar mit Bangen und Zagen entgegenzusehen. Er ist als Künstler und Mensch immer ehrlich gegen sich selbst und gegen andere gewesen. Er hat sich niemals zu unwürdigen Schmeicheleien herabgelassen, und über seine Kunst wird auch die Nachwelt nicht anders urteilen können als er selbst über die Koryphäen der belgischen Malerschule unseres Jahrhunderts geurteilt hat: „Ein Flunkerer und Flausenmacher war er nicht! Eine große Zeit hatte einen ganzen Mann in ihm gefunden!"



